KUNSTGESCHICHTLICHES

JAHRBUCH

DER K. K. ZENTRAL-KOMMISSION FÜR ERFORSCHUNG UND ERHALTUNG DER KUNST- UND HISTORISCHEN ▫▫▫ DENKMALE ▫▫▫

HERAUSGEGEBEN UNTER DER LEITUNG IHRES PRÄSIDENTEN SEINER EXZELLENZ JOSEF ALEX. FREIHERRN VON HELFERT ▫▫ VON PROFESSOR MAX DVOŘÁK ▫▫

▫▫▫ HEFT I. 1908 ▫▫▫



WIEN 1908
IN KOMMISSION BEI ANTON SCHROLL & Co.
KUNSTVERLAG -- WIEN I MAXIMILIANSTRASZE 9

KUNSTGESCHICHTLICHES

JAHRBUCH

DER K. K. ZENTRAL-KOMMISSION FÜR ERFORSCHUNG UND ERHALTUNG DER KUNST- UND HISTORISCHEN DENKMALE

HERAUSGEGEBEN UNTER DER LEITUNG IHRES PRÄSIDENTEN SEINER EXZELLENZ JOSEF ALEX. FREIHERRN VON HELFERT VON PROFESSOR MAX DVOŘÁK

HEFT I. 1908



WIEN 1908
IN KOMMISSION BEI ANTON SCHROLL & Co.
KUNSTVERLAG -- WIEN I MAXIMILIANSTRASZE 9

INHALT.

□ □ □

KUNSTGESCHICHTLICHES

JAHRBUCH

DER K. K. ZENTRAL-KOMMISSION FÜR ERFORSCHUNG UND ERHALTUNG DER KUNST- UND HISTORISCHEN DENKMALE

HERAUSGEGEBEN UNTER DER LEITUNG
IHRES PRÄSIDENTEN SEINER EXZELLENZ
JOSEF ALEX. FREIHERRN VON HELFERT
VON PROFESSOR MAX DVOŘÁK

BAND II 1908

MIT 24 TAFELN UND 81 ABBILDUNGEN



WIEN 1908
IN KOMMISSION BEI ANTON SCHROLL & Co.
KUNSTVERLAG WIEN I MAXIMILIANSTRASZE 9

DRUCK VON RUDOLF M. ROHRER IN BRÜNN.

INHALTSVERZEICHNIS



Fig. 1 Albrecht Altdorfer, Ausschnitt aus einer Zeichnung im Berliner Kupferstichkabinett

Albrecht Altdorfers Anfänge

Von Hans Tietze

Dem „südostdeutschen Winkel der Namenlosen“, wie Robert Stiassny einmal das künstlerische Gebiet der österreichischen Alpenländer mit ihren Vorlanden bis zur Donau nennt, wendet sich in den letzten Jahren eine erhöhte Aufmerksamkeit zu. Denn wenn hier auch nicht Großtaten der Malerei vollbracht wurden, so waren diese Länder doch die Stätte einer lieblichen Kunst, deren Vorliebe für die Landschaft in uns Modernen eine Saite besonders kräftig mitschwingen läßt, und durch die Vermittlung Lukas Cranachs auch ein wichtiger Durchgangspunkt für die norddeutsche Kunst. Ein Weiteres kommt dazu, die Hartnäckigkeit und den Scharfsinn der Forscher anzulocken; kaum in einem andern Lande Deutschlands liegen die Verhältnisse so verworren, spielen so viele und so mannigfache Einflüsse durcheinander, verfitzen sich die verschiedensten künstlerischen Fäden zu einem derart unentwirrbaren Ganzen wie im Österreich des XV. Jhs. Wie die böhmischen Einflüsse, deren Kenntnis wir Dvořák verdanken, an der Wende des XIV. und XV. Jhs. hier ausschlaggebend sind und modifiziert wenigstens in einer Gruppe höfischer Künstler bis in die zweite Hälfte des Jahrhunderts fortleben und erst in den Fünfziger-Jahren niederländischen Einflüssen weichen, habe ich an anderer Stelle anzudeuten versucht[1]); daneben aber bleibt die Nachbarschafts Bayerns nicht ohne Einwirkung, macht sich die Ausstrahlung des Nürnberger Kunstkreises vielfach bemerkbar, fehlt es nicht an direkten schwäbischen Anklängen[2]) und werden Schongauer'sche Stiche ebenso studiert und nachgeahmt wie überall in deutschen Landen.[3]) Und außer diesen Fäden, die aus allen deutschen Gauen in die Erblande des Kaisers herüberführen, züngelt der nachbarliche Einfluß Oberitaliens seit dem XIV. Jh. oft und oft nach Österreich herüber und bereitet durch diese vereinzelten Vorstöße

[1]) Vgl. die Handschriften der Concordantia Caritatis im Jahrbuch der Z. K. 1905 und Kunsthist. Übersicht in Österreichische Kunsttopographie I, Krems. Wien 1907, S. 29 ff.

[2]) Vgl. z. B. das in einer Notiz des Kunstgeschichtl. Jahrbuchs der Z. K. 1908, Heft 1, veröffentlichte Dreifaltigkeitsbild auf der Rosenburg. Unter den unter Friedrich IV. am meisten beschäftigten Malern findet sich ein Hans von Tübingen.

[3]) Hochaltar in Maria-Laach, Altarflügel im Kremser Museum in Kunsttopographie a. a. O., S. 274 u. 244.

sein breites Einströmen vor, das am Anfange des XVI. Jhs. über Tirol und auf anderen Wegen erfolgt.[4]) In dieses Wirrsal Ordnung zu bringen, sind beide Richtungen bestrebt, die heute in der Kunstwissenschaft vorherrschen; die individualistische, die einzeine Künstlerpersönlichkeiten aus der Menge herauszuheben und zu umreißen bemüht ist, und die stilgeschichtliche, die den Wandlungen des Stils ohne besondere Berücksichtigung der einzelnen ihn vertretenden Künstler nachforscht. Den Vertretern beider Forschungsweisen möchten die folgenden Betrachtungen einiges Material bieten, deren Verfasser, durch große dienstliche Aufgaben und wissenschaftliche Arbeiten auf einem andern Gebiete von diesem durch

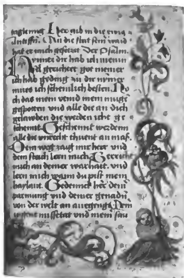


Fig. 2 Salzburger Gebetbuch, Randleiste

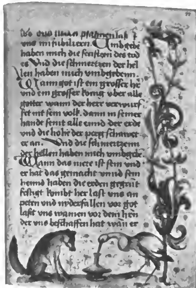


Fig. 3 Salzburger Gebetbuch, Randleiste

Jahre gern gehegten Kunstkreise abgedrängt, doch einige bisher nicht beachtete Kunstwerke und einige sie betreffende Beobachtungen zur Diskussion zu stellen, gerade im gegenwärtigen Stadium der Spezialforschung nicht für unnütz hält.

Schon FRIEDLÄNDER hat in seiner Monographie über Altdorfer dessen Zusammenhang mit der gleichzeitigen Regensburger Miniaturmalerei vermutet und die Wurzel seiner künstlerischen Persönlichkeit in der Werkstatt Furtmeyrs gesucht. Doch sind seine Argumente

[4]) Es würde sich sicher lohnen, diesen Zusammenhängen zwischen oberitalienischer und österreichischer Kunst einmal eigens nachzugehen; außer den oft erwähnten Einzelbeispielen ist sicher auch die sehr merkwürdige aus Göllersdorf stammende Stiege in Kreuzenstein heranzuziehen. Auch die Bedeutung des Bildhauers Egidius von Wiener-Neustadt, der in Montemerlo bei Padua 1425 einen angeblich bedeutenden hl. Michael geschaffen hat, wäre zu untersuchen. S. Monatsblatt des Wiener Altertumsvereins 1895, 264 f. und 1896, 7.

vorwiegend negativen oder sekundären Charakters; sie beruhen einerseits auf dem Fehlen anderer Grundlagen für den Stil Altdorfers, anderseits auf dem „von Anfang merkwürdig kleinen Formate der Bilder, in der ersichtlichen Unfähigkeit, Figuren im größeren Maßstabe zu zeichnen, an das im Gebiete der Tafelmalerei unerhörte Hervortreten der Landschaft usw.“[5])

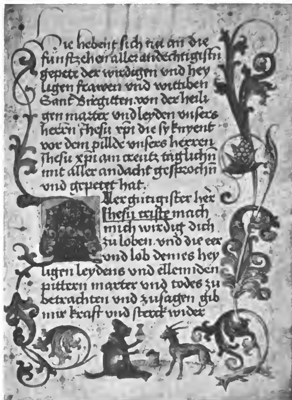


Fig. 4 Salzburger Gebetbuch, Randleiste

Aber einen unmittelbaren Zusammenhang mit Furtmeyr und seinem Stile hat Friedländer nicht hergestellt. Das war schon deshalb unmöglich, weil die Kunststufe, die Furtmeyr ein-

[5]) Max Friedländer, Albrecht Altdorfer, 1891, S. 31. Mit der in seinem „Ursprung des Donaustils“, Leipzig 1907, gegebenen Darstellung von Hermann Voss, mit der ich sonst in manchen Punkten übereinstimme, insbesondere der Einschiebung des etwas hybrid bleibenden Meisters M. Z., kann ich mich nicht befreunden; auch glaube ich bei den Bemerkungen, die ich zu machen habe, von ihr absehen zu können.

nimmt, genau dem Dezennium entspricht, das seine beiden Hauptwerke einfassen (1471—1481)[6], so daß wir zwischen ihm und Altdorfers Auftauchen (1505) zumindest ein Bindemitglied annehmen müssen, das die stilistische Vermittlung ausüben könnte. Ein solches aber ist schwer zu finden, weil wir trotz der zahlreichen Buchmaler, die in der zweiten Hälfte des XV. Jhs. in Regensburg Bürger wurden, keine Regensburger Miniaturschule dieser Zeit kennen und weil wir auch nur sehr wenige Tafelbilder mit einiger Wahrscheinlichkeit auf Regensburg lokalisieren können.

Ein Gebetbuch mit den Ermahnungen der heiligen Brigitte in der Bibliothek des adeligen Frauenstiftes Nonnberg in Salzburg scheint mir das gesuchte Bindeglied zu sein,[7]) denn es



Fig. 5 Salzburger Gebetbuch, Randleiste

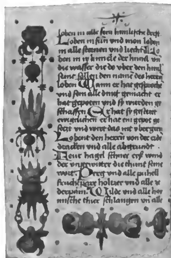


Fig. 6 Salzburger Gebetbuch, Randleiste

zeigt Malereien zweier Hände, von denen die jüngere Albrecht Altdorfer sehr nahe steht, die ältere aber zwischen ihm und Furtmeyr etwa die Mitte hält.

Der kleine Kodex ist leider nicht datiert, aber er schließt mit einem Gebete, das uns seinen ersten Besitzer nennt: „— — — und das sich dein liebs Kind vel erparmen über mein vater und über mein mueter und über meiner geswistrich sell und über meins brueder Conraden sell, über meiner swester Margrethen sell, über meins weibs Barbara sell und über meiner tochter Anna sell und über mein freundt und über aller cristen menschen sell. Bitt umb Hannsen Strochner sell des das puechl gewesen ist und umb all gelaubig sell." Nach dem großen Siebmacherschen Wappenbuche[8]) sind die Strochner eine alte reiche Gewerkerfamilie in

[6]) Berthold Haendcke, Berthold Furtmeyr, München 1885, S. 9 f.

[7]) Ohne genügende Hervorhebung seiner Bedeutung beschrieben in meinem Salzburger Miniaturenkatalog S. 83 f.

[8]) Der salzburgische Adel von Moriz Maria von Weitenhiller.

a

b

c

d

MINIATUREN UND RANDLEISTEN AUS DEM SALZBURGER GEBETBUCH

Gastein und Rauris gewesen, als deren Vertreter gegen Ende des XV. Jhs. Hans und Konrad Strochner erscheinen; diese beiden, die Wechsler und Pfleger in Gastein waren, kommen auch sonst vielfach in Urkunden vor, aber leider läßt sich das einzige wesentliche Datum, das Sterbejahr Hans Strochners, das uns wenigstens einen Terminus ante quem für unsere Handschrift böte, nicht feststellen.[9]) Denn da in dem zitierten Gebete lebendige und tote Mitglieder der Familie nicht ausdrücklich unterschieden werden, so gewinnen wir durch die Todesdaten Konrad (1492) und Anna Strochners (1496) keinen verwendbaren Anhaltspunkt. Am 14. August 1521 war Hans Strochner jedenfalls schon tot, da an diesem Tage seinem letzten Willen zufolge dem von seinem Bruder gestifteten Spital in Gastein mehrere Güter übergeben werden.[10]) Vielleicht ist er aber schon beträchtlich früher gestorben, da sein Name, der in Urkunden bis 1510 sehr häufig genannt wird, im zweiten Dezennium völlig verschollen ist. Jedenfalls muß das Gebetbuch seiner ganzen Kunstweise schon in frühere Zeit, ins erste Jahrzehnt zurückgeschoben und auf die starke Übereinstimmung des — allerdings formelhaften — Gebets mit dem Wortlaut einer Meßstiftung Hans Strochners vom 3. Oktober 1496 hingewiesen werden.[11]) Auch sei daran erinnert, daß die intensive Verehrung der heiligen Brigitte gerade an der Jahrhundertwende aufkam; Florian Waldauf von Waldenstein, der bekannte Hofkanzler Kaiser Maximilians I. und Stifter der Waldaufschen Kapelle in der Pfarrkirche von Hall in Nordtirol — also gar nicht weit von Gastein — ließ ihre Revelationes 1500 in Nürnberg auf eigene Kosten deutsch herausgeben.[12])



Fig. 7 Altdorfer, Madonna mit dem Kinde (B. 15)



Fig. 8 Altdorfer, Opferung Isaaks

So spricht wenigstens eine gewisse Wahrscheinlichkeit für die Entstehung der Handschrift im ersten Jahrzehnt des XVI. Jhs. und wir können uns vorläufig mit dieser Feststellung begnügen, die durch den stilistischen Befund vollauf bestätigt wird. Die beiden Hände, denen die Ausschmückung des Gebetbuches oblag, sind trotz ihrer Werkstattverwandtschaft und obwohl die jüngere die Dekorationselemente der älteren nur fortsetzt und weiterbildet, völlig individuell und voneinander verschieden und bei keinem Blatt ist ein Zweifel über die Zuweisung an die beiden Beteiligten möglich.

Der Buchschmuck besteht aus ganzseitigen Miniaturen und aus Rankenwerk, das die Textseiten umgibt; nur an letzterem ist der jüngere Miniator beteiligt, der für uns das größere Interesse beansprucht (Taf. I *a*, *b*, und Fig. 2 u. 3). Seine Ranke besteht aus einem schwer gebogenen goldfarbenen oder goldfarbig eingefaßten und gehöhten Körper, der aus dünnen

[9]) Leider hat meine Anfrage in Hofgastein, wo sich drei Grabsteine der Familie Strochner befinden, keine Antwort erhalten.

[10]) Aktenauszüge von LUDWIG PEZOLT im Museum in Salzburg. Ich verdanke eine Reihe von Auszügen der Freundlichkeit Hrn. Prof. Dr. HANS WIDMANN in Salzburg.

[11]) Mitteilungen der Gesellschaft für Salzb. Landeskunde XV 326, Nr. 606.

[12]) R. STIASSNY in Repertorium für Kunstwissenschaft XXVI 20 ff.

Stielen herauswächst; den Grund beleben Goldtupfen, die unregelmäßiges, hastig hingeworfenes Strichelwerk umgibt. Von naturalistischen Bestrebungen kann nirgends die Rede sein, aber auch jene Stilisierung zu bestimmten Blütenformen, wie sie die süddeutsche Miniaturmalerei[13]) in der zweiten Hälfte des XV. Jhs. charakterisiert, kommt nicht vor; ganz selten nur windet sich die Ranke zu einem Knollen zusammen, der mit Mühe die Verwandtschaft mit der Aklei der alten oberdeutschen Ranke erkennen läßt (vgl. Fig. 2 und Fig. 4). Während bei diesen Blättern aber durch Belassung der Ranke als Grundform der Dekoration ein Zusammenhang mit der alten Schmuckweise noch besteht, fehlt er bei anderen, wo die Ranke durch Architekturelemente ersetzt ist (Fig. 5 und 6). An lange Mittelstengel sind Ringe und Scheiben einzeln und in Gruppen angeordnet oder die Einzelbestandteile hängen mit Ringen aneinander; unregelmäßig gebundene Festons fügen sich ein, Putten klettern dazwischen. Mit dieser Dekoration kommt etwas Neues in die Bücherillustration; der hier noch halbverhüllte Bruch mit der naturalistisch-stilisierten spätgotischen Ranke ist im Gebetbuche Kaiser Maximilians und bei dem darum gruppierten Künstlerkreise völlig eingetreten. Die Umwandlung des organischen Dekorationssystems in ein unorganisches, wie es Deri nachdrücklich und richtig als charakteristisch für die Renaissance gegenüber der Spätgotik hervorgehoben hat,[14]) ist hier vorbereitet und schon deshalb darf unsere Handschrift Beachtung beanspruchen; sie zeigt, wie jenes Dekorationsprinzip des maximilianeischen Kreises, das wir als einen Ausdruck deutschen Kunstgeistes gegenüber dem einigermaßen verwandten Groteskenornament der italienischen Hochrenaissance erkennen, mit seinen Wurzeln in die deutsche Spätgotik zurückreicht und aus dem Rankenornament des XV. Jhs. herauswächst.[15])

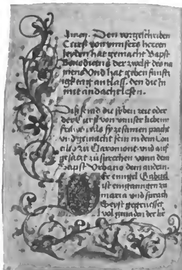


Fig. 9 Salzburger Gebetbuch, Randleiste

Noch interessanter aber sind die figuralen Beiträge des jüngeren Buchmalers, die in die Ranken eingeflochten sind oder den unteren Rand der Seite einnehmen. Tierfabeln und menschliche Figürchen erscheinen und reden in überraschend deutlicher Weise die Formensprache des jungen Albrecht Altdorfer. Am stärksten klingt das vielleicht bei der jungen Dame an, die, einen Blumentopf haltend, am Blattrande sitzt (Taf. I *a*); nicht nur das Unkonstruktive, Knochenlose der Figur, auch ihre Typik läßt sich vielfach aus Altdorfers

[13]) Niederösterreich, s. Jb. d. Z.K. 1905, Fig. 25; Tirol, Miniaturenkatalog I, Fig. 11, 26 etc.; Salzburg, Miniaturenkatalog II, Fig. 22, 26 etc.; Augsburg, BREDT, Handschriftenschmuck Augsburgs T. VIII ff.; Nürnberg, RASPE, Nürnberger Miniaturenmalerei, T. IV ff. etc.

[14]) MAX DERI, Das Rollwerk in der deutschen Ornamentik des XVI. u. XVII. Jahrhs., Berlin 1906.

[15]) TH. RASPES Versuch, Dürers Gebetbuchornament auf Jakob Elsners Rankenwerk zurückzuführen, mußte notwendigerweise ganz vag und unklar bleiben.

Frühwerken belegen. Das runde Gesichtchen mit der Einsenkung zwischen der kugeligen Stirn und den Pausbacken, die Knopfnase, die wie runde Flecken behandelten Augen, die schwellenden Lippen, die charakteristische Linie des Kleidausschnittes finden wir bei der links stehenden Frau auf der von 1506 datierten Zeichnung des Berliner Kupferstichkabinettes wieder (Fig. 1); den gleichen Frauentypus auf dem Bildchen mit der heiligen Familie am Brunnen im Berliner Museum. Andere Vergleichungen ergänzen unsern Eindruck; die Putten sind kurze stämmige Bübchen, deren unklare Formen von einer wenig artikulierten Umrißlinie umschlossen sind, ihre runden Gesichter beleben Nase, Mund und Augen als bloße Farbentupfen, das Haar ist als eine zusammenhängende, konturierte Masse gegeben, aus der vereinzelte Strähne hie und da wegstehen (Fig. 2). Ein ganz ähnliches Bübchen ist das Christkind auf der Radierung B. 15 u. a. (Fig. 7), aber auch bei den früheren Holzschnitten



Fig. 10 Salzburger Gebetbuch, Die vierzehn Nothelfer



Fig. 11 Salzburger Gebetbuch, Christus am Ölberg

(Opferung Isaaks) kommen dieselben Typen vor. Altdorferisch ist auch der Landsknecht (Taf. I *b*) mit dem knapp anliegenden Kostüm und dem breitspurigen, aber innerlich doch so gar nicht überzeugenden Stehen (vgl. B. 51—53 und Holzschnitt 46, Fig. 8) und die reizenden Tierbilder (Fig. 3). Alles in allem reicht das Material sicher aus, um von einem dem jungen Altdorfer ungemein nahe stehenden Künstler zu sprechen, und das würde für die Zwecke dieser Untersuchung, die sich mit der allgemeinen Stilwandlung beschäftigen will, genügend sein; denn die Entwicklung, die ein Altdorfer so nahe stehender Zeichner genommen hätte, könnte auch das künstlerische Werden des Meisters selbst erklären. Aber ich glaube, daß die verwandten Züge so persönlicher Natur sind, daß sie zur Zuschreibung der fraglichen Blätter an Altdorfer selbst ausreichen, und ich freue mich, mich in dieser Hinsicht auf einen Eideshelfer von der Autorität FRIEDRICH DÖRNHÖFFERS berufen zu können, der sie gleich mir für Jugendwerke Altdorfers hält.

Der ältere Meister in dem Salzburger Gebetbuch ist gleichfalls durch eine kleine Reihe rein ornamentaler Blätter vertreten, während er außerdem auch alle ganzseitigen Miniaturen ausgeführt hat (Fig. 4 und 9—11). Die Einzelelemente seiner Ranken sind dieselben wie die

Altdorfers, ihr Grundcharakter aber ist völlig verschieden. Aus dem monochrom ornamentierten Körper der Initialen oder aus einem naturalistischen Ästchen am Blattrande entspringt eine bunte leicht mit Gold gehöhte Pflanzenranke, die bei aller Stilisiernng an organischer Konsequenz nichts zu wünschen übrig läßt. Regelmäßig lösen sich Blättchen von dem dünnen Stengel, verbreitern sich zu ausgezackten Lappen; der Stengel selbst rollt sich zu regelmäßigen Spiralen ein, die mit den wohlbekannten Blüten der spätgotischen Miniaturenflora enden. Auch diese Ranke begleiten goldene Tupfen, aber bis in solche Details bleibt der Unterschied der beiden Hände in Kraft; denn die Strichlein ringsum sind nicht die ungeduldig hingekritzelten des Altdorferschen Ornaments, sondern ein System von regelmäßigen Schnörkeln, die die Goldtupfen zu regelmäßigen Sternen und Rosetten ergänzen. Die Tierbildchen die die unteren

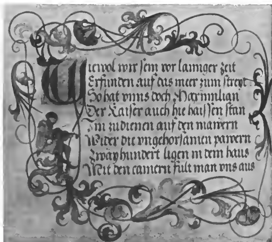

Wiewol wir sein vor lanniger zeit
Erfunden auf das meer zum streyt
So hat vnns doch Maximilian
Der Kaiser auch hie haissen stan
Im zudienen auf den mawern
Wider die vngehorsamen pawern
Zwayhundert ligen in dem haus
Mit den camern fult man vns aus

Fig. 12 Randleiste aus dem Zeugbuche Kaiser Maximilians; Wien, Hofmuseum

Ränder hie und da schmücken, streben größere Genauigkeit der Details an, eben jene miniutiöse Feinheit der Darstellung, die die letzte Ausdrucksweise der spätmittelalterlichen Buchmalerei geworden war. Namentlich gilt das von dem spielenden Kinde (Fig. 9), das genau mit den Vollbildern übereinstimmt; diese aber sind ganz typische Erzeugnisse jener gealterten Kunst. Das starke niederländische Element in der Typik der Figuren, in der Raumauffassung und der Landschaftsbehandlung fällt uns in erster Linie auf (vgl. besonders den Stadtplatz mit dem Brunen auf dem Bilde der heiligen Margarete, Taf. I *d*) und geht weit über die allgemeinen Züge hinaus, die zum Schulgute der ganzen deutschen Malerei geworden waren. Es kennzeichnet aber gerade deswegen diesen älteren Miniator als einen dem Donautal angehörenden Künstler, wo jener Einfluß von Wien bis Regensburg in der zweiten Hälfte des XV. Jhs. außerordentlich dominierte.[16])

[16]) Dieses Element der Donaukunst hat schon BODE in seiner Geschichte der deutschen Plastik richtig hervorgehoben.

Diesem Maler, dessen Arbeitsweise um die mutmaßliche Entstehungszeit des Salzburger Gebetbuches eigentlich schon als eine etwas überwundene und zurückgebliebene angesehen werden muß, möchte ich noch eine größere Arbeit zuweisen, nämlich die ornamentale Ausstattung der Zeugbücher Kaiser Maximilians im Wiener Hofmuseum (Fig. 9).[17] Dieselbe Behandlung der monochromen Initialen, der goldgehöhten in Blüten endenden stilisierten Ranken, die in den mächtigen Folianten der Zeugbücher nur zu größerer Schlankheit ausgezogen sind, aber trotz der Zugehörigkeit zu der typischen Ornamentierungsweise der Zeit, dennoch einen persönlichen Ductus deutlich zur Schau tragen. Auch das Repertoire der



Fig. 13 Miniatur aus der Furtmeyrschen Bibel in Maihingen

Drolerien ist dasselbe; immer wieder schlägt der Pfau sein stolzes Rad und die Fabel vom Fuchs und dem Storch kommt in jedem der drei Bände mindestens einmal vor; nicht minder stimmen die vorkommenden Figürchen mit den Salzburger Miniaturen überein (man vgl. z. B. die struppigen Schergen der Gefangennahme Christi [Fig. 11] mit dem Geigenspieler [Fig. 12], dessen Gesicht ebenso durchgearbeitet, dessen schwarzer dicker Kopf ebenso von Härchen umspielt ist). Der Maler der Zeugbücher ist uns leider nicht bekannt, auch ihre Entstehungszeit ist durchaus nicht völlig klargestellt und so möchte diese Ausschweifung hier nur das Regensburger Element an ihrer Ausschmückung kennzeichnen, wobei die von Böheim

[17]) Vgl. W. BÖHEIM, Die Zeugbücher Kaiser Maximilians im Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerh. Kaiserhauses XIII u. XV.

versuchte, aber durchaus nicht überzeugende Zuschreibung an Reisacher vorläufig zu Recht bestehen mag oder auch nicht, da uns dessen sonstige künstlerische Persönlichkeit ja völlig unbekannt ist. Jedenfalls scheint mir, soweit wenigstens die ornamentalen Teile in Betracht kommen — denn die figuralen beziehe ich nicht in diese Untersuchung ein — der Zusammenhang mit Kölderer und der ganzen Tiroler Miniaturmalerei, die uns ja durch Hermanns Miniaturenkatalog so trefflich erschlossen ist, kaum nachweisbar und nur eine



Fig. 14 Miniatur aus Furtmeyrs Missale in München

Verwandtschaft mit der Furtmeyr'schen Werkstätte bemerkbar zu sein, zu der wir jetzt zurückkehren.

Ihr Verhältnis zu dem Salzburger Gebetbuch ist auf Grund des für Bernhard von Rohr ausgeführten Missale der Münchner Hof- und Staatsbibliothek zu beurteilen, das gegenüber dem um ein Jahrzehnt früher entstandenen alten Testament in Maihingen einen Fortschritt nicht nur in persönlicher Fertigkeit, sondern auch in prinzipieller Hinsicht bedeutet. Hier erscheint die Landschaft ohne jede Tiefenwirkung, noch ganz archaisierend einen Teppichgrund für die Figuren bietend (Fig. 13), im Münchner Missale aber ist wohl unter nieder-

ländischer Einwirkung die Wiedergabe beträchtlicher Tiefenwirkung angestrebt und gelungen. Auch ihre Einzelformen sind nun festgelegt und kanonisch geworden; im Salzburger Gebetbuche sind sie trotz aller Fortschritte noch beibehalten. Die Ölberglandschaft hier (Fig. 11) und die Gesetzgebung auf dem Sinai (Fig. 14) oder die Predigt Christi (Fig. 15) dort benutzen dieselben Requisiten; abgeplattete Felskuppen, kugelförmige einander überschneidende abwechselnd helle und dunkle Baumkronen, über die schlanke Stämme mit zartem Geäst emporragen. Aber nur bei solchen Hintergründen wendet der Salzburger derlei Werkstattgut an; wo er vorn große Bäume anzubringen hat, zeugen sie von sorgfältigem Naturstudium; so etwa auf dem Bilde der heiligen Anna selbdritt (Taf. I *c*), während Furtmeyr in ähnlichen Fällen, z. B. bei der mystischen Darstellung des Sündenfalls (Fig. 16) über sein Baumschema nicht hinauskommt; so zeigt sich wenigstens in der Landschaftsdarstellung der ältere Meister des Salzburger Gebetbuches nicht unwürdig, den Übergang zu dem ersten großen Landschafter der deutschen Kunst zu bilden. Ähnliches gilt auch von den Figuren; sie sind bei Furtmeyrs größeren Kompositionen überwiegend kurz und derb mit runden Gesichtern, mit langen Nasen, scharf gekennzeichneten, hochgezogenen Augenbrauen; bei Einzelfiguren erscheinen die Gestalten etwas länglicher, mit sehr regelmäßigen ovalen Gesichtern ohne viel Ausdruck.[18]) Ähnlich verhält sich der Salzburger Miniaturist; wo er die Gestalten häufen muß, macht er sie kurz und stämmig (wie bei den vierzehn Nothelfern und der Gefangennahme Christi; Fig. 10 und 11), sonst erhalten sie etwas gestrecktere Proportionen; überall aber sind die Typen selbst ähnlich (vgl. die Madonna der heiligen Anna selbdritt [Taf. I *c*] mit den beiden Frauen des Sündenfalls [Fig. 16], das Kind von Fig. 9 mit dem Christkind der Wurzel Jesse usw.). Die auf das Herausarbeiten der Formen gerichtete Aufmerksamkeit Furtmeyrs aber sehen wir im Salzburger Gebetbuche verlassen und auch in dieser Beziehung Altdorfers „kleinliche, ins Breite gehende Auffassung“ vorbereitet.

Auf diese Weise gelangen wir zu dem Resultate, daß die ältere Hand des Salzburger Gebetbuches gar wohl als ein vermittelndes Bindeglied zwischen Furtmeyrs und Altdorfers Stil angesehen werden kann und daß der vermutete Zusammenhang des letzteren mit der

[18]) Ich nehme den Stil Furtmeyrs als etwas Gegebenes und spreche immer nur von dem Maler der Hauptblätter, den ich für das Haupt der Werkstätte und somit für den Meister selbst halten muß; tatsächlich aber sind verschiedene Hände an der Ausschmückung dieser Folianten tätig gewesen und ihre Scheidung wäre eine ebenso nützliche Arbeit wie die Untersuchung der Stilgrundlagen, wofür HAERNICKES Buch ziemlich völlig versagt. Einen der Mitarbeiter aber, auf den dieser schon beiläufig (S. 48) hingewiesen hat, möchte ich doch herausgreifen, um durch ein illustratives Beispiel die Verquickung der einzelnen Lokalschulen zu zeigen. Von diesem Miniator rührt der größte Teil der Bilder im dritten Bande des für Bernhard von Rohr, Erzbischof von Salzburg, verfertigten Münchener Missale her; für denselben Kirchenfürsten illustrierte er ein Breviar (Salzburg, Studienbibliothek V 1 B 21), medizinische Bücher (daselbst V 1 E 36, V 1 H 167, V 2 B 19, V 2 B 23) und Orationen (Bibliothek des Stifts Michelbeuern, C. p. 6). Ferner scheint ihm die Regel des hl. Benedikt im Stift Nonnberg in Salzburg anzugehören (s. Salzburger Miniaturenkatalog 48, 60, 74, 87, 90, 113, 124; bei 60 ist infolge eines Versehens in den Notizen als Entstehungsort Neapel angegeben, was durch die glücklicherweise beigefügte Abbildung sofort richtiggestellt wird; trotzdem benutze ich die Gelegenheit, an dieser Stelle mein öffentliches Pater peccavi auszusprechen). In mehreren dieser für Salzburg verfertigten Handschriften erscheint „Ulrich Sattner, genannt Stokel, Presbyter aus Regensburg“ als Schreiber. In zwei anderen zu derselben Gruppe gehörigen Codices, einer Bibel der Grazer Universitätsbibliothek (1469) und einem Gebetbuch der Rossiana in Wien (1458), nennt sich Erasmus Stratler, einmal zu Saltzpurg, einmal zu Radstatt genannt, als Schreiber. Die Ornamentierungsweise all dieser Handschriften ist von der sonstigen Furtmeyrschen Werkstätte, trotz aller allgemeinen Verwandtschaft, durchaus verschieden und hat eine eigene Note, die wir als Salzburgisch erkennen können. Ich wollte diesen Fall nur als Beispiel hervorheben, um zu zeigen, wie eng verstrickt auch in der zweiten Hälfte des XV. Jhs. — ebenso wie 3½ Jahrhunderte früher — Regensburger und Salzburger Buchmalerei sind; gerade darüber dürfen wir ja baldige Aufklärung erhoffen, da Herr Dr. EICHLER in Graz eine sehr umfassende Arbeit über die um die Grazer Bibel zu gruppierenden Handschriften vorbereitet.

Miniaturmalerei auf diese Weise eine wünschenswerte Erklärung und Bekräftigung findet. Wer aber der betreffende Meister war, darüber müssen auch Mutmaßungen unterbleiben; jedenfalls müßte er auch Erhard Altdorfer ebenso beeinflußt haben wie Albrecht, denn beide haben die gleiche Ausbildung genossen und ihre Jugendwerke (vgl. Erhards Dame mit dem Becher mit Albrechts Passavant III Nr. 102) erscheinen wie zwei Blüten vom gleichen Stamme. Die Namen von zahlreichen Regensburger Malern sind uns aus jener Zeit überliefert und für den Vater der beiden, den „Ulricus Altorffer maler, der sabbato post Alexii anno 1478 burgerrecht gesworn" hatte,[19]) sprechen nicht mehr Gründe als für die anderen.

Gerade bei dieser großen Zahl von Malern muß uns der große Mangel an Regensburger Tafelbildern jener Zeit auffallen; aus ihnen müßte sich erkennen lassen, ob die Eigentümlichkeiten, die wir bei den Furtmeyrschen Miniaturen fanden, nur dieser Werkstätte eigen oder ob sie der allgemeine Ausdruck einer lokalen Kunstübung sind, als deren Vorort wir die reiche blühende Donaustadt ansehen könnten. Mangels sicher lokalisierbarer Bilder möchte ich den umgekehrten Weg einschlagen und aus der Übereinstimmung einiger Tafelbilder mit dem Stile Furtmeyrs und des Salzburger Gebetbuches ihre Entstehung in diesem Teile des Donautals wahrscheinlich machen, zumal eine Verwandtschaft mit anderen deutschen Bildern nicht hindernd im Wege steht. Auf einer Beschränkung dieser Lokalschule auf Regensburg möchte ich nicht bestehen, das ja, wie Stiassny in seinen „Altsalzburger Tafelbildern" hervorgehoben hat, um diese Zeit in künstlerischer Hinsicht von Passau überflügelt wurde.[20]) Die Beziehungen beider Orte zu den oberösterreichischen Klöstern sind ja wohl bekannt und so dürfen wir in diesen Denkmäler der Regensburg-Passauer Schule, wie ich sie im Gegensatze zu der von Stiassny festgestellten Passauisch-Salzburger Gruppe nennen möchte, mit ebensoviel Recht suchen wie in Regensburg selbst. Hier hat sich von einschlägigen Werken fast nichts erhalten, nur eine Madonna mit dem Kinde in S. Emmeran scheint mir in zeitlicher und stilistischer Beziehung dem Kreise Furtmeyrs nahezustehen; das handwerksmäßige Bildchen zeigt den ovalen Gesichtstypus mit dem trüben Ausdruck und der hängenden Nase, die knittrige rundfaltige Gewandbehandlung jener Werkstätte; qualitativ nicht besser, aber viel charakteristischer sind vier zusammengehörende Bilder in Kreuzenstein, von denen zwei Evangelisten, zwei Kirchenväter darstellen. Das hier abgebildete (Fig. 17) scheint mir allein für sich zu sprechen; denn sowohl der heilige Gregor als auch der Engel, der den durch das Gebet des Papstes erlösten Kaiser Titus aus dem Höllenrachen herauszieht, stimmen mit Figuren Furtmeyrs auf Fig. 18 und 19 überein, als auch der heilige Evangelist Johannes mit dem Johannes auf dem Kanonbilde des von Riehl dem Furtmeyr sicher richtig zugeschriebenen Missales (München Clm 14.045). Von größerer Bedeutung als solche Hand-

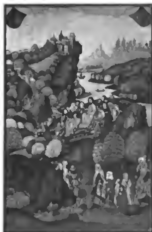


Fig. 15 Miniatur aus Furtmeyrs Missale in München

[19]) Neuwirth, Regensburger Künstler im XV. Jh. im Repert f. Kunstw. XIV.

[20]) Jahrb. der Kunstsammlungen des Allerh. Kaiserhauses XXIV, S. 82.

werksarbeiten, die unsere Kenntnis der Schule nicht bereichern, ist ein 1486 datiertes Breitbild im Kloster Lambach, das die Auffindung des echten Kreuzes Christi durch die Kaiserin Helena darstellt (Fig. 20). Schon nach dem Datum dürfen wir Fortschritte über die strengere Furtmeyrsche Weise erwarten, und in der Tat finden wir wenigstens in den Typen sowohl der männlichen als der weiblichen Figuren eine stärkere Übereinstimmung mit dem Salz-



Fig. 16 Miniatur aus Furtmeyrs Missale in München

burger Gebetbuche; reiches Vergleichsmaterial bietet uns das Bild mit den vierzehn Nothelfern (Fig. 10). Im entscheidenden Punkt, in der Landschaftsbehandlung, aber können wir noch auf Furtmeyr selbst zurückgreifen, der darinnen nicht übertroffen wird; wie auf der Miniatur mit der Predigt Christi (Fig. 15) zwischen den beiden durch Burgen markierten Höhen ein Fluß in sanften Windungen in die Tiefe führt und die zu Christus wandernden Zuhörer den Eindruck der Tiefräumigkeit erhöhen, so sind es auf dem Lambacher Bilde zwei Wege, die sich in die Tiefe schlängeln, und Reiter und Fußgänger verstärken die künstlerische Absicht.

Ähnliche Tiefenwirkung strebt auch die Tiroler Malerei an, die schon um diese Zeit ihren kraftvollen Einfluß nach Norden spielen läßt, und mehr als andere der Meister, dessen Entwicklung auch sonst Züge zeigen, die dem werdenden Donaustile verwandt sind, Marx Reichlich.[21]) Vergleicht man aber Werke, die ihn als Landschaftsmaler charakterisieren, wie



Fig. 17 Hl. Gregor; Gräfl. Wilczeksche Sammlung, Kreuzenstein

die Anbetung der Könige im Chorherrenstifte Wilten[22]) oder die Szene aus der Jakobslegende in Schleißheim,[23]) so macht der ganze Unterschied sich geltend. Denn der Meister dieser Bilder verleugnet keinen Augenblick seine Herkunft aus der Pacherschule; wuchtige Menschen voll Kraft und Sicherheit sind der Gegenstand seiner Kunst, im Lambacher Bilde beherrscht

[21]) S. über diesen OTTO FISCHER in Mitteilungen der Ges. . Salzburger Landeskunde 1907.

[22]) Abb. in Alt-Tirolische Kunstwerke, Album des Kunsthist. Kongresses 1902, Taf. XIII.

[23]) Abb. bei FISCHER a. a. O. S. 130.



JÜNGSTES GERICHT. STIFT ST. FLORIAN

die Landschaft den Eindruck und die Vordergrundszene spielt sich zwischen überzarten dekorativen Püppchen ab, die sich als brave Dekorationsbestandteile zu rein flächenhafter Wirkung nebeneinander ordnen. Noch sind die beiden Stile — Tirols und des Donautales — im Wesen verschieden, aber der Damm zwischen beiden ist sehr schmal geworden und es bedarf nur noch einer geringen Flut, um die beiden zu vereinigen und als „Donaustil" die ganzen deutschen Alpenländer überströmen zu lassen.

Mit dem nächsten Bilde (Fig. 22), einer heiligen Sippe in der Sammlung Figdor in Wien[24]), entfernen wir uns ein wenig von dem strittigen Grenzgebiet und lernen ein etwas jüngeres (um 1490) Erzeugnis kennen, dessen Zuweisung an die Regensburger- Passauer Schule ich beantrage. Keine Landschaftsdarstellung unterstützt hier die Verwandtschaft, die Typen der in langer Reihe nebeneinander angeordneten Halbfiguren müssen für sich selbst sprechen. Für die Madonna mit dem Kinde finden wir das Vergleichsobjekt bei Furtmeyr selbst (Wurzel Jesse, abgebildet bei Riehl, Bayrische Malerei im Oberbayrischen Archiv XI Fig. 34), bei den anderen halten wir uns besser an solche Werke, die uns schon früher als Fortsetzungen jener Richtung erschienen waren. Die Frauenköpfe haben Verwandte im Salzburger Gebetbuche: heilige Brigitte (Abb. im Salzburger Miniaturenkataloge Taf. IX), heilige Margarete (Tafel I, *d*) für die besonders charakteristischen Kinder aber vergleiche Fig. 9.



Fig. 18 Miniatur aus Furtmeyrs Missale in München

In anderer Weise als bei den zuletzt besprochenen Bildern kommt der Stil bei einem jüngsten Gericht im Stifte St. Florian zur Geltung, einem Bilde, das vielleicht in ähnlicher Weise wie jenes Lambacher ein Außenposten gegen Süden ist, die Grenzen dieser lokalen Gruppe gegen Osten hin absteckt (Taf. II). Denn hier in Niederösterreich scheint sich ein Stil gebildet und gehalten zu haben, der, aus einer höfischen Miniaturmalerei herausgewachsen, sich größerer Zierlichkeit und Lieblichkeit befleißigt, als der derbere, bürgerliche Furtmeyr; als Beispiele möchte ich Bilder nennen, wie die Kreuzigung Christi in St. Florian selbst[25]), den Tod Mariae im St. Pöltner Diözesan-Museum oder die stark übermalte heilige Jungfrau des ersten linken Pfeileraltars der Stephanskirche in Wien. Die Grenze zwischen der niederösterreichischen und der Salzburgisch-Passauer Gruppe dürfte wohl eine fließende sein und die Ähnlichkeit ihrer Erzeugnisse in der lokalen Zusammengehörigkeit, der Stammesverwandtschaft und der Herkunft aus der Miniaturmalerei ihre Ursache haben, vielleicht außerdem auch in einem Zuge der gerade bei unserem St. Florianer Bild sehr vernehmlich mitklingt, dem Niederländischen Einschlage. Denn die Ähnlichkeit mit Memlings Weltgerichtsbilde der Marienkirche in Danzig geht weit über allgemeine, durch das gleiche Sujet bedingte Züge hinaus; in der Gesamtanordnung und in der Stimmung des Ganzen herrscht ebenso Übereinstimmung

[24]) Befand sich in den Sammlungen Gsell und Todesco (als Wolgemuth); Frimmel, Blätter f. Gemäldekunde 1905, 143.

[25]) Abb. in Kunstgewerbliche Gegenstände der Kulturhistorischen Ausstellung zu Steyr 1884, Heft 5, Taf. I.

wie in den Typen der Hauptpersonen und in den Gestalten des Menschenhaufens. Die Landschaft hingegen hat ihren heimischen Charakter und ihre typischen Formen behalten, wie wir sie etwa bei der Predigt Christi oder bei der Gesetzgebung auf dem Sinai fanden, und wie bei letzterem Bilde die Herrlichkeit Gottes im Spiele des Lichtes aus dem Himmelsgewölbe hervortauchen sollte, so löst sich hier der Wolkenrand auf und bildet durchscheinende Streifen, ein zager Versuch, mit schüchternem Finger an ein Lichtproblem zu rühren.

Bei all diesen Bildern, als deren Heimat ich das mittlere Donautal betrachten möchte, deren Verhältnis zum Zentrum der Schule aber ein verschiedenes sein dürfte, sind einige Züge gemeinsam; die gleiche Typik der Gesichter, derselbe Verzicht auf Durchbildung der Formen, die Behandlung der Landschaft und die Vorliebe für sie, die Unfähigkeit, eine Komposition dramatisch oder auch nur präzis zu gestalten, die in dem Lambacher Bilde die ganze Erregung des wunderlichen Vorganges zu einem Nebeneinander schön geputzter Figürchen auseinanderfließen macht. Aber selbst wenn wir zugestehen, daß in diesen Eigenschaften die knochenlosen, labilen Gestalten Altdorfers, sein tiefes Erkennen und wundersames Wiedergeben heimatlicher Berge und Wälder, sein verträumtes Erzählen, das ihn wie einen Romantiker in dem tatkräftigen Künstlergeschlecht seiner Zeit erscheinen läßt, schon im Keime vorhanden sind, so sind das doch nur zerstreute Glieder, solange das Zauberwort fehlt, das sie zu einem beseelten Wesen werden läßt.

Woher ist dieses Zauberwort erschollen? Welcher Einschlag hat die Entstehung des Donaustils entschieden? Von zwei Seiten ist unabhängig voneinander diese Frage in jüngster Zeit mit dem Hinweis auf Tirol beantwortet worden[26]) und auch ich möchte dort die entscheidenden Kräfte suchen. Denn in der Tat sehen wir jenen Stil an verschiedenen Stellen Tirols gleichzeitig wie an der Donau auftauchen, so daß wir unmöglich, wie schon Riehl sehr richtig betont hatte,[27]) einen bereits so weit versprengten Einfluß Altdorfers annehmen dürften. Vielleicht lassen sich viele seiner wesentlichen Eigenschaften aus der künstlerischen Entwicklung, deren Träger die Brixen-Neustifter Schule war, am zwanglosesten erklären; eine solche Untersuchung liegt unserem heutigen Thema fern und so möchte ich nur noch ein Bild publizieren (Taf. III), daß jene Eigenschaften sehr deutlich zeigt und vielleicht auch die Quelle verrät, aus der die Tiroler Kunst die Kraft zu so weitwirkendem Einfluß schöpfen mochte. Das Bildchen, das sich im Stifte Heiligenkreuz in Niederösterreich befindet,[28]) stellt dar, wie Christus dem Volke gezeigt wird. Er steht neben Pilatus auf einem von Renaissancepilastern flankierten Balkon mit durchbrochener Steinbrüstung, unter dem sich ein in die Tiefe führender gewölbter Pfeilergang öffnet. Links führt eine Stiege empor, über die ein junger Kriegsknecht in kraftvoller Haltung herabsteigt und auf deren oberstem Absatz ein Mann lehnt, ein zweiter auf dem Boden sitzend aus einem großen Gefäß trinkt. Rechts aber drängt sich die Menge, die mit Geschrei und Gebärden die Kreuzigung Christi verlangt; neugierig blicken Frauen und Kinder aus den gotischen Fenstern eines Ziegelbaus auf das Toben herab, unbekümmert aber kniet links der betende Stifter. Ein Schriftband in der Mitte des Bildes trägt das Datum 1508.

Die Zuweisung dieses interessanten Bildes an die Neustifter Schule läßt sich mit ziemlicher Bestimmtheit aussprechen. Durcharbeitung einzelner Köpfe, gesuchte schwierige Verkürzungen,

[26]) Voss, Donaustil S. 82 ff. und Fischer a. a. O. S. 143.

[27]) Riehl, Die Kunst an der Brennerstraße.

[28]) Ich verdanke die Kenntnis dieses Bildes und die Photographie der Freundlichkeit Dr. Weixelgärtners.



CHRISTUS WIRD DEM VOLKE GEZEIGT. INNSBRUCK, FERDINANDEUM

Bewegungsstudien finden sich schon bei dem Meister des Katharinenzyklus, besonders bei der Marter der Heiligen in Neustift.[29]) Ist aber der Zusammenhang mit dieser Gruppe allgemeiner Natur, so ist er um so enger mit einigen jüngeren Bildern der Schule, die sich auch schon weniger mit den Formen auseinandersetzen, als mit Farben spielen wollen. Näher an das Heiligenkreuzer Bild führt schon Nr. 84 des Innsbrucker Ferdinandeums mit



Fig. 19 Miniatur aus Furtmeyrs Missale in München.

der Apostelteilung, wo der sitzende Jüngling rechts vorne in der Gesichtsbildung und Haarbehandlung mit dem jungen Mann in der rechte Ecke des Heiligenkreuzer Bildes, in der Stellung mit dem Trinkenden auf der Stiege übereinstimmt. Dieses Bild gehört noch dem Ausgange des XV. Jhs. an, aus dem Anfange des XVI. Jhs. stammt der Zyklus aus der Legende des heiligen Vitus und seiner Pflegeeltern im Ferdinandeum Nr. 67—72; auf der Marter des Knaben erkennen wir besonders den charakteristischen durchbrochenen Balkon

[29]) Abb. in Alt-Tirolische Kunstwerke 1902, Taf. VI.



Fig. 20 Auffindung des hl. Kreuzes. Stift Lambach

mit den zwei Figürchen, auf Nr. 67 (Fig. 21) besonders die Köpfchen der Hintergrundsfiguren, die Architektur mit den Renaissanceelementen und den eingemauerten Porträtsmedaillons (von denen eines wie auf Marx Reichlichs Mariae Tempelgang die Züge Kaiser Maximilians trägt). Und neben den Einzelheiten das gleiche fast allzu bunte Kolorit.

Dieses Bild, dessen Anklänge an den Donaustil in den Gesamttendenzen und in den einzelnen Köpfen[30]) so große sind, daß Kenner seinen Urheber in dieser Schule suchten, interessiert namentlich durch seine Reminiszenzen an Venedig. Venetianisch ist die ganze Architektur und venetianische Bilder wie die Stadt selbst bieten uns zahlreiches Vergleichsmaterial für ihre Einzelheiten: eine sehr ähnliche scala scoperta findet sich im Palazzo Loredan (Molmenti, Storia die Venezia I, 67) oder — mit dem herabsteigenden Jünglinge — auf dem Bilde Carpaccios „Die Abreise des Gesandten" oder auf seiner Abfahrt der heiligen Ursula in der Academie in Venedig; der Balkon am Palazzo Contarini-Fasan (Molmenti 373), der ornamentierte Rundbogen sehr oft z. B. bei der scuola S. Giovanni Evangelista, die maßwerkgeschmückten gekuppelten Fenster fast genau an den Seitenflügeln des Palazzo da Mula in Murano (Molmenti, a. a. O. 63). Venezianisch unter dem Einflusse Mantegnas ist der tief gewählte Augenpunkt, der den Kauernden auf der Stiege so seltsam verkürzt erscheinen läßt, der herabsteigende Jüngling (siehe besonders den grüßenden Jüngling bei Carpaccios Ankunft des Papstes Ciriacus [Ludwig 73]) die Gesichtchen mit den tiefschattigen Punktaugen, mit den schlichten Haarsträhnen, auf denen einzelne Lichter aufblitzen, an den Schläfen (vgl. besonders Carpaccios Ursulalegende, wo solche Gesichter oft vorkommen und namentlich den kleinen Schreiber auf dem Bilde „Die Vorabschiedung der Gesandten" (Ludwig 65 und Tafel nach S. 120).

Zu diesen Einzelheiten, die auf einen Aufenthalt des Meisters in Venedig selbst hindeuten, kommen Züge vor, die eine andere Art, von der italienischen Kunst zu lernen, illustrieren; eine der bekanntesten Medaillen Pisanellos ist benutzt. Der Pilatus auf dem Balkon ist der ins Dreiviertelprofil gedrehte, aber sonst völlig unveränderte Johannes Palaeologus,

[30]) Vgl. den letzten Jünglingskopf ganz rechts mit dem hl. Quirinus in Siena oder die Frau daneben mit der Maria auf Cranachs Kreuzigung im Wiener Schottenstift. Jb. der Z. K. 1904.

dessen charakteristisches Gesicht, noch mehr aber die auffallende Kopfbedeckung und die schellenförmigen Knöpfe an der Brust und den Zipfeln des Kleideraufschlags ihn verraten.[31])

Einigen Einfluß scheint die venetianische Malerei auch auf Altdorfer gewonnen zu haben, anderes aber, was italienisch anmutet, könnte auch in Tiroler Kunstwerken eine genügende Erklärung finden. Als Beispiel sei seine Vorliebe für stark verkürzte liegende Gestalten,



Fig. 21 Innsbruck, Ferdinandeum. Aus der Legende des hl. Vitus

namentlich auch die bei ihm so oft vorkommenden in starker Verkürzung vom Himmel herabschwebenden großen Engel genannt; ähnliches gehört zu den Hauptbestrebungen der Neustifter Schule und kommt z. B. auf zwei Bildern vor, die wir in anderem Zusammenhange bereits genannt haben, auf der Enthauptung der heiligen Katharina im Kloster Neu-

[31]) Ich glaube, der weitreichende Einfluß der Medaillen, speziell für die deutsche Renaissance, ist im Zusammenhang nie untersucht worden; dieselbe Palaeologus-Medaille hat z. B. Hans Holbein d. Ä. zweimal benutzt, einmal im linken oberen Zwickel der St. Pauls-Basilika, ein zweitesmal bei der Kreuzigung Christi in der Augsburger Galerie.

stift und auf der Rückseite der Aposteltrennung im Ferdinandeum; Gegenbeispiele bei Altdorfer sind der Holzschnitt mit der Opferung Isaaks (Fig. 8) u. a.

So führte auch uns der letzte Teil unserer Untersuchung zu der Tiroler Kunst als zu einem sehr wichtigen und entscheidenden Faktor in der Kunst Altdorfers; daß von dieser aber direkte und auch heute noch wahrnehmbare Fäden zur älteren Kunstübung seiner engeren Heimat hinüberleiten, sollte durch den ersten Teil dieser Betrachtungen wahrscheinlich gemacht werden. Warum ich bei ihnen über Vermutungen nicht hinauskommen kann und warum ich sie trotz ihrer fast aphoristischen Form dennoch gegenwärtig zu veröffentlichen für nützlich halte, habe ich in den einleitenden Worten erörtert; es erübrigt mir also nur, der Hoffnung Ausdruck zu geben, daß die hier zum erstenmal publizierten Bilder, selbst wenn die daran geknüpften Folgerungen sich als hinfällig erweisen sollten, in der sachkundigen Hand der Spezialforscher zu brauchbarem Material für den Ausbau unserer heimischen Kunstgeschichte werden möchten.



Fig. 22 Heilige Sippe [Ausschnitt] Wien, Sammlung Figdor

Die Klosterneuburger Architektenfrage

Von Joseph Neuwirth

Unter den kunstgeschichtlich bedeutenden Klosterniederlassungen Niederösterreichs behauptet das Augustinerchorherrnstift Klosterneuburg einen besonders hervorragenden Platz. Sein Verduner Altar, eine kostbare Grubenschmelzarbeit des Meisters Nikolaus aus dem Jahre 1181, genießt wohlverdienten Weltruf, die nach Ausweis der Stifterbildnisse von 1291 bis um 1335 ansetzbaren Kreuzgangsscheiben, vielleicht zum Teile von den in Klosterneuburger Urkunden zwischen 1291 und 1331 mehrfach genannten Glasmalern Meister Eberhard und seinem Sohne Alhart vollendet, repräsentieren tonangebende Leistungen frühgotischer Ostmarkkunst. Gemäldegalerie und Schatzkammer bergen köstliche Stücke seltener Art, mitunter von hoher Wichtigkeit für die Beurteilung voller Wettbewerbsfähigkeit österreichischer Meister. In abwechslungsreicher Silhouette fügt der imposant das Gelände beherrschende Stiftsbau, schon aus weiter Ferne die Aufmerksamkeit erregend und an sich fesselnd, sich wirkungsvollst in die Landschaft ein und weckt gewiß bei manchem das Verlangen nach näherer Kenntnis des Meisters, dem wir diese prachtvolle Bauschöpfung Wiener Barockkunst zurechnen dürfen.

Albert Ilo hat noch unwidersprochen als Architekten des stattlichen Neugebäudes der Prälatur, das in der Gesamterscheinung neben der ehrwürdigen Kirche um den Vorrang ringt, Donato Felice Allio bezeichnet. Die weitere Aufrechterhaltung dieser Annahme lehnte vor nicht langer Zeit mit überraschender Bestimmtheit Alexander Hajdecki ab in seiner viele neue Ergebnisse erschließenden Studie[1]) über „Die Dynasten-Familien der italienischen Bau- und Maurermeister der Barocke in Wien". Sie berührte die Klosterneuburger Architektenfrage insofern, als der Anschauung Ausdruck gegeben wurde, daß Donato Allio, für dessen Lebensgang eine Fülle bisher unbekannter, nicht immer schmeichelhafter Tatsachen urkundlich festgestellt wurde, „mit diesem grandiosen Bauprojekt gar nichts als Architekt zu tun haben konnte", woraus sich ergebe, es werde „Klosterneuburg sich nach einem anderen Architekten umsehen müssen".

Es kann nur mit Freude begrüßt werden, daß das altehrwürdige Haus, mit dessen Geschichte die Kunst im Laufe der Jahrhunderte vom Romanismus bis zur Barocke nie die lebendige Fühlung verloren hat, dieser Forderung mit unbestreitbarer Raschheit nachkam und mit zuverlässigsten Beweisen eine möglichst unanfechtbare Lösung der Frage durch Widerlegung des laut gewordenen Zweifels anzubahnen versuchte. Die Rüstkammer des wohlerhaltenen Archives bot mit einer geradezu staunenswerten Menge urkundlicher und zeichnerischer Belege, die bis zu den ersten Plangestaltungen für einen Neubau zurückreichen, die Waffen zielsicherer Abwehr der laut gewordenen Bedenken. Die ganz ungewöhnliche Reichhaltigkeit des baugeschichtlichen Materiales, dessen Zusammenhalten sich die bau-

[1]) Alexander Hajdecki, Die Dynasten-Familien der italienischen Bau- und Maurermeister der Barocke in Wien. Berichte und Mitteilungen des Altertumsvereines in Wien, 39. Bd. (1906), S. 29 u. 30.

führenden Prälaten Ernest Perger (1707—1748) und Berthold Staudinger (1749—1765) und die Kapitularen Benedikt Prill († 1759) und Ignaz Dauderlau († 1810) ganz besonders angelegen sein ließen, bestätigt aber auch den Sinn und das Verständnis des Hauses für pietätvolle Erhaltung alles dessen, was mit seiner letzten großen Kunstepoche zusammenhing.

Angesichts solcher Behelfe konnte Klosterneuburg die Wiederbefestigung der erschütterten Glaubhaftigkeit an Donato Allio als Architekten seines Neubaues mit der Erwartung aufnehmen, daß eine vollständige Bereinigung dieser Angelegenheit erreichbar sein müsse und das ehrende Gedenken jenem, dem es wirklich gebühre, gesichert werden könne. So löst das Stift mit feinem Takt eine Pflicht stolzen Besitzes ein. Im Auftrage des für wissenschaftliche Arbeit der Kapitularen viel Verständnis betätigenden Prälaten Friedrich Piffl eröffnet der Chorherr Prof. Dr. WOLFGANG PAUKER seine baugeschichtlichen Untersuchungen[2]) mit einer Studie über „Donato Felice von Allio und seine Tätigkeit im Stifte Klosterneuburg", welcher gute Abbildungen der Pläne, Allio-Porträts und in einem Sonderhefte auch die Abdrücke der wichtigsten Urkunden beigegeben sind; sie wird eine Ehrenrettung für die Anteilnahme des Meisters an der Gestaltung des Klosterneuburger Stiftsbaues und erschließt für dieselbe in sachgemäßer Abwägung bisher unbeachtet gebliebene zuverlässigste Quellen.

Die Stellung Donato Allios zu dem Klosterneuburger Stiftsbaue hatte zuletzt im Hinblicke auf den Baukontrakt, nach welchem der Genannte „den ganzen Bau zu dirigieren und nach vorhandenem Riß aufzuführen" hatte, folgende Einschränkung erfahren[3]): „Da ist doch klar seine Berufstätigkeit gekennzeichnet und die Bauoberaufsicht, welche allein ihm kontraktlich zukam, von der Tätigkeit des Architekten als des projektierenden und entwerfenden Künstlers auseinandergehalten, denn er hatte den Bau „nach vorhandenem Riß" zu führen. Also der Riß war schon vorhanden und von jemand anderem entworfen, sonst hätte es sich der ehrgeizige Mann nicht gefallen lassen, diese Textierung zu unterschreiben."

Bei diesem Punkte hatte die Untersuchung einzusetzen und, wenn sie an eine Rehabilitierung Donato Allios überhaupt dachte, den unanfechtbaren Beweis zu erbringen, daß der „vorhandene Riß", an den seine Tätigkeit in Klosterneuburg gebunden wurde, nicht von jemand anderem, sondern von Donato Allio selbst entworfen war und ihm nicht nur die Bauoberaufsicht, sondern auch der Anteil des projektierenden und entwerfenden Künstlers zukomme. Gerade wenn der vorhandene Riß von ihm selbst stammte, also beiden vertragschließenden Teilen in seiner Herkunft wohlbekannt war, brauchte er in dem Kontrakte selbst für einen ehrgeizigen Mann, der an dieser Stelle ganz allein in Beziehung zu dem Risse genannt war, gar nicht näher charakterisiert zu werden.

Volle Klarheit über diesen Punkt bringen die für die Plananfertigung hochbedeutsamen Ausführungen Donato Allios in seinem Berichte vom 1. Juni 1746 an den Bauherrn, den Klosterneuburger Prälaten Ernest Perger. Lassen wir dem Meister selbst das Wort für seine die einzelnen Planphasen genau charakterisierende Darlegung[4]):

„Euer hochwürden und gnaden wird annoch ohnentfallen sein, wie mich weiland des nunmehro in Gott seelig ruhenden herrn praelatens zu Mölck Excellenz die direction über das nach denen zu dem euer hochwürden und gnaden unterstehenden uralten und berühmten hochfürstlichen stift von dem Prandauer seelig verfertigten plans und rissen zu

[2]) WOLFGANG PAUKER, Beiträge zur Geschichte des Stiftes Klosterneuburg. I. Donato Felice von Allio und seine Tätigkeit im Stifte Klosterneuburg. Mit einem Beihefte „Akten". 1907.

[3]) HAJDECKI, Dynasten-Familien der italienischen Bau- und Maurermeister a. a. O. S. 29.

[4]) PAUKER a. a. O. Akten, S. 9 u. 10, Nr. 6.

führen vorgehabten stiftsgebäu zu besorgen vorgeschlagen, euer hochwürden und gnaden mir auch sothane direction gnädig anvertrauet und aufgetragen und zu solichem ende ermelte Prandauerische risse behändiget,[5] ich hingegen nach derenselben durchgehung und examinirung, daß das gebäu nach solchen zwar geführet und hergestellet werden könnte, befunden, euer hochwürden und gnaden und dem gesambten hochfürstlichen Stift hingegen durch solches ein gar geringer ruhm und nutzen zuergehen würde, erachtet, und dahero andere risse[6] darzue zu projectiren um die erlaubnus gebeten, solche auch erhalten, und demnach mit angewendeten vielem und großem studio, mühe und arbeit das ganze terrain mit einbegriff aller alten gebäuen, kirchen und höfen aufgehoben und in grund geleget, sodann auch mit einem umriss allein die einteilung deren stöcken und höfen ohne denen innwendigen verteilungen entworfen, und nachdeme solche von ob hochgedachtens herrn praelatens von Mölck excellenz weiland Ihro Kaisl. Majestät höchst seligen angedenkens produciret und von allerhöchst demselbsten allergnädigst approbieret worden, über das ganze sowohl schon stehende als das annoch aufzuführende und herzustellende stiftsgebäu die völligen und completen plans nebst profillen und facciaten zur allgemeinen approbation verfertiget habe, und in ansehung solicher approbation von euer hochwürden und gnaden mir die völlige direction sothan aufzuführenden gebäues gnädig anvertrauet, dessentwegen auch ein aigener contract errichtet und beedseitig gefertiget und corroboriret, mithin auch das gebäu selbsten unter meiner vollen direction nach obangeführten rissen wirklich angefangen und ein theil davon aufgeführet, nach der hand aber auf veranlassung des herrn feldmarschallens grafens von Altbann excellenz, in ansehung sothanes gebäu nicht allein für das stift, sondern zum theil auch für eine kaiserliche residenz zu dienen hätte, mir andere und viel composere risse zu projektiren aufgetragen, solche auch von mir mit nicht geringerem sondern wohl zehnfach mehrerem studio, mühe und arbeit, als zu denen ersteren gebrauchet, entworfen und zu papier gebracht,[7] auch allseitig gleich gnädig approbieret worden seien."

Diese Angaben finden ihre Bestätigung und Ergänzung in der 1755 von Donato Allio verfaßten „Informazione della fabrica imperiale di Closterneuburg", nach deren gleichzeitiger deutscher Übersetzung der Meister die Angelegenheit also schildert:[8])

„Im jahre 1729 wurde ich von seiner excellenz, dem seeligen herrn prälaten von Mölk auf ansuchen seiner hochwürden und gnaden, des herrn prälaten von Klosterneuburg eingeladen, obschon ich vorhero die ehre nicht hatte, weder den herrn prälaten von Mölk noch den herrn probsten von klosterneuburg zu kennen, nach Klosterneuburg zu fahren, ohne daß ich wußte, zu welchem ende ich berufen seie. Ich wurde daselbst von seiner excellenz, dem herrn prälaten von Mölk, bei seiner hochwürden und gnaden aufgeführt, von welchem ich sowohl als von dem herrn prälaten von Mölk ersucht wurde die direction bei erneuerung und verschönerung des chors oder sogenannten presbyterii, welches vorhero auf gotische art gebaut war, in der pfarr- oder stiftskirche der oberen stadt zu übernehmen. Ich nahme diesen auftrag an und verfertigte allsogleich die grundrisse, als auch die risse der profile, welche hirzu nötig waren. Diese risse erhielten von beiden herrn praelaten die begnehmigung, und nachdem alsogleich darnach zu arbeiten angefangen wurde, war alles den 15. November . . . des oben gesagten

[5]) Paukek a. a. O. Taf. I u. II.
[6]) Pauker a. a. O. Taf. III u. IV.
[7]) Pauker a. a. O. Taf. V u. f.
[8]) Pauker a. a. O. Akten, S. 14 u. f. Nr. 8.

1729. jahres vollendet. Folgendes jahr, nämlich 1730, wurde ich wiederum von seiner excellenz, den herrn prälaten von Mölk, nach Klosterneuburg geführt, wo mir von dem herrn prälaten dieses stiftes zween grundrisse für das neu zu erbauende stift vom seelig herrn Brandauer von Sanct Pölten vorgelegt wurden, mit dem anerbieten, die ganze direction dieses gebäudes, welches nach diesen rissen sollte aufgeführt werden, zu übernehmen. . . Ich nahme diesen auftrag mit freuden an, untersuchte die risse, fand sie aber sehr unregelmäßig und unvollkommen. Ich bat dahero um die erlaubnis, einige von meiner erfindung verfertigen zu dürfen. Ich erhielt die erlaubnus und verfertigte alsogleich einen grundriß, nicht nur allein von der ganzen lage, sondern auch von dem ganzen umfange der alten gebäude, welche sich um die kirche herum befinden. Ich machte den ersten entwurf mit dem umriß und die einteilung der höfe und setzte die kirche in die mitte auf eben jenen platz, wo sie sich anjetzo befindet, mit der facciate gegen die untere stadt, jedoch so, dass sie vollkommen frei und von keinem anderen gebäude eingeschlossen sein sollte, welches auch schon der gedanke des herrn Brandauer war.

Dieser entwurf fand allen beifall und wurde allsogleich von dem herrn prälaten von Mölk Seiner kaiserl. kön. kathol. Majestät, Carl dem Sechsten, zur allerhöchsten begnehmigung vorgelegt. Er erhielt nicht nur allein Seiner Majestät allerhöchsten beifall, sondern Seine Majestät bewilligten auch allergnädigst nach selben zu bauen. Ich machte mithin allsogleich die einteilung sowohl für die wohnung Seiner Majestät und höchstderoselben gewöhnliches gefolge, als auch für die wohnung der geistlichen und ihren ämtern mit den notwendigen profilen und facciaten an der seite der Donau, welches alles Seiner Majestät vorgelegt und allergnädigst begnehmiget wurde. Über diese risse wurde der contract wegen der direction des gebäudes zwischen seiner hochwürden und gnaden, den herrn prälaten einerseits, und zwischen mir andererseits den 24. April 1730 geschlossen und alsogleich der anfang zur errichtung dieses neuen gebäudes gemacht. . . Es wurde fortgefahren bis zu ebener erde, aber immer war nur der entwurf, dieses gebände ohne alle pracht und ganz klostermäßig, al conventuale aufzuführen. . . An dem feste des hl. Leopold des nämlichen jahres verfügten sich Seine Majestät gewöhnlicher maßen nach Klosterneuburg. In höchstderoselben geleite befand sich auch seine excellenz, der herr general, Graf von Althann, oberst stallmeister und oberst-hofbaudirector. Nachdem seine excellenz, obgenannter herr Graf, die risse besehen so wie sie ohne aller verzierung verfertiget worden, stellten seine excellenz dem herrn prälaten von Mölk, als von dem herrn prälaten von Klosterneuburg benannten ersten director des gebäudes vor, daß dieses gebäude eines theils auch für eine residenz Seiner Majestät des Kaisers bestimmt sei und folgsam sollte es mit größerer pracht und mehr aufwand gebaut und nicht so fortgeführet werden, wie selbes angefangen worden. Der herr prälat von Mölk meldete die meinung des herrn grafen dem herrn prälaten von Klosterneuburg und überredete denselben das angefangene gebäude mit größeren kosten fortführen zu lassen als es angefangen war. Zu diesem ende wurde mir auferlegt andere risse zu machen mit kuppeln an den ecken und zwischen selben in der mitte sowohl als auch in der mitte der facciate eine große kuppel mit einer prächtigen gallerie vor dem saale, wie auch mit vielen kostbaren und mühsamen verzierungen an den thüren und fenstern und kaminen und anderen nötigen stücken sie zu verschönern. Ich machte bievon sowohl die grundrisse als auch von den facciaten. . . Diese neuen risse wurden von dem herrn prälaten von Mölk Seiner Majestät abermals vorgelegt und

erhielten nicht nur allein den allerhöchsten beifall, sondern Seine Majestät befahlen auch das gebäude nach diesem prächtigen und kostbaren entwurf aufzuführen. . . Ich war also gezwungen eine menge neuer, sehr mühsamer und prächtiger risse zu verfertigen, sowohl von den grundrissen als auch von den facciaten und profilen, von thüren und fenstern, sowohl von innen als außen, nebst vielen anderen für steinmetze und schreiner, für die fußböden wie auch für die stuccatore, für die gipsarbeiter zu den kaminen und für die töpfer zu den öfen, von welchen ich auch prächtige modelle von holz machen ließ. Wegen diesen arbeiten hatte ich lange zeit einen schreiner, einen bildhauer und einen vergolder in meinem hause." Donato Allio bemerkt dann, daß „alle diese risse sind von den ersten, mit welchen zu bauen angefangen wurde und über welche mit mir der contract geschlossen worden, besonders abgesondert", spezifiziert noch andere Risse und ihre Aufbewahrungsorte und hebt außerdem hervor: „Daher ist wohl in betrachtung zu ziehen, daß, indem mir eine so außerordentliche menge von neuen rissen zu verfertigen ist aufgetragen worden, ich genötigt war einen zeichner auf meine eigenen kosten immer zu halten."

Der in dieser Informazione auf den Tag genau fixierte Kontrakt vom 24. April 1730, der mit Donato Allio, kais. Fortifikationsingenieur, und Francisco Allio, Baumeister, „wegen neuerbauung des closters" abgeschlossen wurde, ist gleichfalls erhalten.[9]) Dem Erstgenannten wird „das ganze bauwerk in allem zu dirigiren dergestalten anvertrauet, daß er . . . das gebei ohne mangel und nach dem vorhandenen riß aufführen . . . solle". Die gleiche Bestimmung ging nach dem Ableben des Baumeisters Fr. Allio in den Vertrag vom 25. Februar 1736 über, der mit Donato Allio als „ingeneur und baumaistern" geschlossen wurde.[10]) Im Sinne der getroffenen Honorarvereinbarungen bezeugen die sorgfältigen Kammeramts-Bauextrakte des Stiftes mit der regelmäßigen Eintragung „Dem herrn Donato von Allio, ingenieur, wegen öftermaligem nachsehen, anordnen, rißverfertigen und anderen dergleichen vorfallenheiten etc. etc. . . . 500 fl." das Einhalten der gegenseitigen Verpflichtungen.[11])

An die gewiß immerhin nicht ausgeschlossene Möglichkeit der Anfertigung des in diesen Verträgen erwähnten „vorhandenen riß" durch einen andern wurde die Ausschaltung Donato Allios als des projektierenden und entwerfenden Künstlers für den Klosterneuburger Stiftsbau geknüpft, welche sich den Angaben der eben mitgeteilten Belege gegenüber kaum länger ernstlich aufrechterhalten lassen wird. Die baugeschichtliche Quellenkritik wird die durch diese Urkunden verbürgten Tatsachen wohl in nachstehender Weise formulieren.

Schon 1706 war der am 17. September 1727 verstorbene St. Pöltener Baumeister Jakob Prandauer, der in der Baugeschichte der niederösterreichischen Stifte Melk und Herzogenburg eine so hervorragende Rolle spielte, wohl durch den Melker Prälaten Berthold von Dietmayr (1700—1739), den Erbauer des großartigen Stiftsgebäudes in Melk, dem Klosterneuburger Prälaten Jakob Cini dafür empfohlen worden, durch den in Melk erprobten Architekten zwei heute noch im Klosterneuburger Stiftsarchive aufbewahrte Entwürfe „für das neu zu erbauende stift" anfertigen zu lassen. Des Prälaten Cini noch in demselben Jahre erfolgter Tod scheint die Inangriffnahme des Baues hinausgeschoben zu haben, mit welcher der durch den bauerfahrenen Melker Prälaten 1729 in Klosterneuburg eingeführte Donato Allio nach dem offenbar zufriedenstellenden Umbau des Presbyteriums der Klosterneuburger Stiftskirche 1730 betraut wurde. Das Gebäude sollte nach den Prandauerschen Rissen aufgeführt werden, die jedoch Donato Allio nicht zusagten.

[9]) PAUKER a. a. O. Akten, S. 3, Nr. 1. [10]) Ebendaselbst, S. 6—7, Nr. 4. [11]) Ebendaselbst, S. 74.

Er bat um die Erlaubnis, einige Risse von seiner Erfindung anfertigen zu dürfen, machte umfassende Aufnahmen für dieselben, erlangte die kaiserliche und stiftliche Approbation der „völligen und completen plans nebst profillen und facciaten“ und schloß am 24. April 1730 „über diese risse“ den „contract wegen der direction des gebäudes“ mit dem Klosterneuburger Prälaten Ernest Perger ab. Diese Risse müssen sonach mit „dem vorhandenen riß“ des ebengenannten Kontraktes identisch sein, der — dem Bauherrn wie dem Architekten genau bekannt — einer weiteren Charakterisierung gar nicht bedurfte.[12]) Die Übereinstimmung der durch die Worte des Meisters dem Auftraggeber gegenüber gekennzeichneten Tatsachen schließt hier einfach die Möglichkeit aus, daran noch länger festzuhalten, daß der im Augenblicke der Vertragsabschließung gewiß schon vorhandene Riß, der ja bereits die kaiserliche Approbation erlangt hatte, „von jemand anderem entworfen“ sei. Hält man sich angesichts des Wortlautes einer Urkunde zu einer demselben sachgemäß entsprechenden Tatsachenfeststellung verpflichtet, dann läßt sich bei der Übereinstimmung und Ergänzung der Angaben gewiß nicht in Abrede stellen, daß der vorhandene Riß des Vertrages vom 24. April 1730 als Werk der Erfindung Donato Allios betrachtet werden muß und nur letzterer als projektierender und entwerfender Künstler quellenmäßig verfolgbar bleibt. Unter seiner „vollen direction“ wurde „das gebäu . . . nach obangeführten rissen wirklich angefangen und ein theil davon aufgeführet“, bis es noch im November desselben Jahres den Vorstellungen des Oberhofbaudirektors Gundakar Ludwig Grafen von Althan, dessen Name mit der Erbauung der berühmten Wiener Hofbibliothek verknüpft ist und auch am 2. Juli 1719 bei der feierlichen Grundsteinlegung zum Klosterbaue in Göttweig wieder begegnet, mit Unterstützung des Melker Prälaten Berthold von Dietmayr gelang, die Einwilligung Klosterneuburgs zu einer noch prächtigeren Ausführung des teilweise auch als kaiserliche Residenz in Aussicht genommenen neuen Stiftsbaues zu erreichen. Und auch bei dieser Wendung wurde wieder gerade Donato Allio „andere und viel pomposere Risse zu projectiren aufgetragen“, die von ihm „mit . . . wohl zehnfach mehrerem studio, mühe und arbeit, als zu denen ersteren gebrauchet, entworfen und zu papier gebracht“ wurden. Hier hebt nun der Künstler bei dem weit mühsameren Entwerfen der zweiten Risse gerade in der Vergleichswendung „als zu denen ersteren gebrauchet“ eigentlich auch sein jetzt bestrittenes Entwerfen des ersten Risses in dem Zeitausmaße direkt hervor; denn er vergleicht ja das ihm genau bekannte Entwerfen und Zupapierbringen der Risse beider Bauphasen. Ihm und dem Bauherrn war sein persönlicher Anteil, den diese Ausdrücke unanfechtbar charakterisieren, ganz zweifellos. Er verschweigt daher auch durchaus nicht die Zuziehung eines aus seiner Tasche bezahlten Zeichners für die Rißanfertigung, die ebenso natürlich erscheint wie sein Einbekenntnis, daß er wegen der gesteigerten Anforderungen der Klosterneuburger Arbeiten

[12]) Diese Annahme gewinnt einen Rückhalt in der Art und Weise, in welcher Klosterneuburger Kontrakte die einem Meister zur Ausführung übergebenen Risse eines andern einbeziehen und erwähnen. In dem Steinmetzkontrakte vom 12. Juni 1729 verpflichtet sich der Wiener Steinmetzmeister Philipp Köchel „das Hauptgesimbs der Kirchen im Presbyterium und 2 große Fenster von Egenburger Stain nach dem ihme von Herrn Donato Allio gegebenen Abriß“ herzustellen. (PAUKER a. a. O. Akten S. 15, Anm. *) Hier handelt es sich darum, daß ein Meister „nach dem vorhandenen riß“ eines anderen, also nicht nach seinem eigenen Entwurfe eine Arbeit ausführen soll. Daher betrachtet man auch die namentliche Anführung des Abrißverfertigers oder Abrißurhebers für notwendig. Hätten die Verhältnisse bei der Kontraktformulierung am 24. April 1730 ähnlich oder gleich gelegen, so wäre bei der Erwähnung des vorhandenen Risses die Urheberangabe gewiß nicht unterblieben. Gerade ihr Fehlen zeigt, daß die Verhältnisse anders als beim Kontrakte vom 12. Juni 1729 lagen, der ausführende und der entwerfende Meister nicht verschiedene Personen, sondern augenscheinlich identisch waren.

lange Zeit einen Bildhauer, Schreiner und Vergolder in seinem Hause hielt, weil doch auf die Unmittelbarkeit der Anweisung so viel ankam. Auch die neuen Risse fanden den Beifall Karls VI., der befahl, „das gebäude nach diesem prächtigen und kostbaren entwurf aufzuführen“, für welchen der Urheberanspruch Donato Allios gewiß nicht in Zweifel gezogen werden kann. Auf dieser Grundlage bewegte sich die Bauführung bis zur vollständigen Baueinstellung im Jahre 1755.

Es könnte vielleicht eingewendet werden, daß die im Wortlaute mitgeteilten Darstellungen Donato Allios, der gewiß nicht von bedauerlichen Charakterschwächen freizusprechen ist, von leicht erklärlichem Egoismus und ganz ungebührlicher Hervorhebung seines Arbeitsanteiles erfüllt seien, jedoch an dem anderen Meistern Gebührenden achtlos vorübergehen. An die Spitze seines Arbeitsbeginnes beim Klosterneuburger Stiftsbaue stellte er jedesmal seine vorläufige Bindung an die ihm nicht sympathischen Prandauerschen Risse, die er gewiß durch Entwürfe seiner Erfindung gegenstandslos zu machen bemüht war. Aber er verschwieg noch 1755 in der „Informazione della fabrica“ bei der Erwähnung, wie die Kirchenfassade in dem ersten Entwurfe zur Geltung kommen sollte, durchaus nicht, daß seine Anordnung „auch schon der gedanke des herrn Brandauer war“. Wie er hier die den Klosterneuburger Stiftsherrn bekannte Berührung seines Entwurfes mit jenem Prandauers nicht unterschlagen konnte, weil er in seinen Angaben unter einer in alle Einzelheiten eingeweihten Kontrolle stand,[13]) gerade so hätte er nicht alles mögliche an den Klosterneuburger Entwürfen als seinen Anteil reklamieren können, wenn dieselben nicht sein geistiges Eigentum gewesen wären. In dem von Donato Allio beschäftigten Rißzeichner, der doch nur als eine untergeordnete Hilfskraft zu denken ist, dürfte sich der Urheber des imposanten Projektes kaum vermuten lassen, selbst wenn dieser Zeichner der in jüngster Zeit in den Vordergrund gerückte Andreas von Altomonte sein sollte, für den verwandtschaftliche Beziehungen zu Allio nachweisbar sind.[14]) Sie wurden dadurch vermittelt, daß der eben Genannte 1738 die Witwe des im Klosterneuburger Kontrakte von 1730 als Baumeister genannten Franz Allio, des Sohnes Donatos, heiratete. Der Riß, dessen dieser Kontrakt gedenkt, lag aber schon 1730 vor, läßt sich daher wohl kaum mit näheren verwandtschaftlichen Beziehungen in Zusammenhang bringen. Ebensowenig zwingend ist es, daß unter den Plänen des fürstlich Schwarzenbergschen Zentralarchives, die von Andreas Altomonte stammen, sich eine Variante des Wiener Palais am Rennweg findet, dessen Mittelaufsatz eine geschweifte Kuppel aufweist, „deren Gestalt — wie Ilg konstatiert — fast, à la Klosterneuburg, an Kronen gemahnt“. Soll gegenüber der zwingenden Macht der Klosterneuburger Belege das Entwerfen der für den Stiftsbau maßgebenden Pläne einem andern Meister als dem Donato Allio zugerechnet werden, dann wird zuerst aus mindestens gleich unverdächtigen Quellen und in mindestens gleichem Belegumfange einwandfrei nachgewiesen werden müssen: 1. Daß der Bauherr oder Donato Allio einen andern Architekten — sei dieser nun Andreas Altomonte oder ein anderer — mit dem Entwerfen des Klosterneuburger Projektes betraute; 2. daß dieser andere Architekt den Auftrag übernahm, aus-

[13]) Donato Allio beruft sich in seinem Schreiben vom 5. Dezember 1749 an den Klosterneuburger Prälaten Berthold II. Staudinger auf sein stetes Einvernehmen mit dem Bauherrn: „Es ist eine bekannte sach, daß ich niemalen und in keinem Dinge einseitig oder eigenmächtig operiret, sondern alles, was meines orts in gebäusachen projectiret, jedesmalen auf verlangen beschehen, mit vielfacher mühe auf verschiedene art entworfen und sodann erst der wahl und approbation des letztabgelebten hochwürdigen herrn probsten . . . unterlegt und überlassen habe.“ Sieh Pauker a. a. O. Akten, S. 12, Nr. 7.

[14]) Alexander Hajdecki, Klosterneuburger Baugeschichten, Neues Wiener Tagblatt, 41. Jhg. (1907), Nr. 338.

führte und die Risse dem Auftraggeber oder Donato Allio ablieferte; 3. daß diese Risse der kaiserlichen und stiftlichen Approbation unterbreitet wurden und beide auch erlangten; 4. daß die solcher Art überprüften und genehmigten Risse der Bauführung des neuen Stiftsbaues von Klosterneuburg tatsächlich zugrunde gelegt wurden und vom Baubeginne bis zur Baueinstellung maßgebend blieben. Nachdem für die Urheberschaft Donato Allios an den Klosterneuburger Plänen, für ihre Genehmigung und Einhaltung urkundliche Beweise vorliegen, die in zeichnerischen Belegen ihre Ergänzung finden, wird der vollständig überzeugende Gegenbeweis nur mit stärkeren Waffen geführt werden können. Gelingt er wirklich und wird in glaubwürdigster Weise festgestellt, daß trotz des direkt für Donato Allio sprechenden Materiales das Entwerfen der Klosterneuburger Pläne einem andern Architekten zugerechnet werden müsse, so wird die kunstgeschichtliche Forschung eine so wichtige Berichtigung gewiß mit ebenso viel Dank hinnehmen als heute die Veröffentlichung Paukers, von deren Quellenmaterial sie den Eindruck gewinnt, daß Klosterneuburg sich nach dem Stande seiner Belege nicht nach einem andern Architekten umzusehen brauche, weil es eben Donato Allio als Meister seines Baues quellenmäßig nachweisen kann, dessen Fürsorge sich bis auf die Samt- und Damastmusterbeschaffung für die Tapezierung der Wände und zu den Überzügen der Stühle in den kaiserlichen Gemächern erstreckte.[15])

Übrigens bleibt doch auch zu beachten, daß, obzwar die Kontrakte vom 24. April 1730 und vom 25. Februar 1736 die Bauaufführung „nach dem vorhandenen riß" mit denselben Worten vorschrieben, die Risse in den beiden Zeitpunkten des Kontraktabschlusses nicht mehr identisch waren, da nach der Intervention des Oberhofbaudirektors Grafen Althan im November 1730 an Donato Allio die Weisung erging „andere und viel pomposere Risse zu projectiren", welche dem Kaiser vorgelegt wurden, Beifall und Approbation desselben fanden. Daran schloß sich der bestimmte Befehl „das gebäude nach diesem prächtigen und kostbaren entwurf aufzuführen", dessen Anfertigung sich Donato Allio nach den Quellen absolut nicht absprechen läßt; er war zweifellos die Grundlage, auf der sich die Bauführung im Jahre 1736 bewegte, und wesentlich verschieden von den für den Baubeginn maßgebenden Rissen, die „ohne aller verzierung verfertiget" in den Augen des Oberhofbaudirektors weniger Anklang fanden. Denn Donato Allio berührt am Schlusse der „Informazione della fabrica" ausdrücklich die Veränderung, welche „bei verfertigung der zweiten risse unumgänglich notwendig war". Da ergäbe sich denn doch die Frage, welcher der beiden vorhandenen Risse „von jemand anderem entworfen" sein soll, der erste oder der zweite. Erscheint es für letzteren nach dem Wortlaute der Urkunden ausgeschlossen, da Donato Allio am 1. Juni 1746 die „viel pomposeren risse" ausdrücklich als „von mir ... entworfen und zu papier gebracht" bezeichnet, so wäre es nur für den ersten noch in Erwägung zu ziehen, der aber bei der Bauausführung seit November 1730 ohnehin zurücktreten mußte. Selbst wenn man ihn, was nach früheren Erörterungen ganz unzulässig erscheint, als Schöpfung eines andern betrachten wollte, wird dadurch der Anteil Donato Allios an der endgültigen Gestaltung des Klosterneuburger Stiftbaues nicht im geringsten geschmälert, die an die von seiner Hand stammenden „viel pomposeren risse" gebunden blieb und nach ihnen durchgeführt sein muß; was heute in Klosterneuburg zu uns spricht, darf ohne irgendeine Preisgebung zuverlässiger Quelleninterpretation als Schöpfung Donato Allios hingenommen werden. Gerade die Vereinigung des gesamten Rißmateriales in seiner Hand, die durch das Verhältnis der künstlerischen Urheberschaft wohl die naturgemäßeste

[15]) Pauker a. a. O. S. 80, Anm. *).

Erklärung findet und in den Angaben der „Informazione della fabrica" so scharf hervortritt, bestätigt sein nicht erlahmendes Interesse für die Beschaffung und Zusammenhaltung alles für das große Werk Notwendigen. Da die kontraktmäßige Vergebung bestimmter Arbeiten, wie z. B. in dem Tischlerkontrakte vom 30. März 1739[16], direkt mit dem Hinweise erfolgte „wie selbe bereits von herrn Allio ingenieur aufgezeichnet und vorgegeben worden", kann wohl kein Anstand bestehen, dem Meister, nach dessen Entwürfen und Angaben die Nebensächlichkeiten der Einrichtung sich zu halten hatten, auch die Anfertigung der Hauptrisse des Ganzen zuzusprechen. Ein solches Eingeben ins Detail entspricht, wie auch das Skizzenbuch des Balthasar Neumann[17]) und sein Zusammenarbeiten mit anderen Künstlern bestätigt, ganz dem Brauche der Zeit und erklärt die Ansammlung einer so großen Anzahl von Zeichnungen in Donato Allios Besitz. 1778 hat Allios Sohn Joseph „blos aus vorzüglicher attention für das löbliche hochfürstliche canonicatstift Klosterneuburg und seine hochwürden herrn oberkellerer, herrn Ignaz Dauderlau, die sämmtlichen plans, prospects und durchschnitte nebst allen übrigen in handen gehabten dahin gehörigen stücke mehr als ein audenken denn um das dafür bestimmte geldquantum überlassen";[18]) in ihnen besitzt das Stift Klosterneuburg ein in solcher Vollständigkeit wohl nur selten wieder begegnendes Quellenmaterial, von dem so manches Stück den eigenhändig beigesetzten Namen Donato Allios trägt.

Es könnte vielleicht überflüssig erscheinen, angesichts des schon ziemlich klaren Standes der Sache noch auf die Widerlegung weiterer Bedenken einzugehen, welche gegen die Eignung Donato Allios für ein so großartiges Werk wie den Klosterneuburger Stiftsbau vorgebracht wurden. Mit Nachdruck wurde auf die von HAJDECKI festgestellte Tatsache hingewiesen,[19]) daß er am 8. Mai 1704 sein Meisterstück, an welchem „sehr große Fehler befunden" wurden, absolvierte und Meister wurde, wobei ihm „als Straf 35 Thaler zu zahlen auferlegt worden". Gewiß für seine fachmännische Eignung ebensowenig eine erfreuliche Bestätigung als die Baugebrechen, die einige Jahre nach der Vollendung des von ihm errichteten Schlosserhofbaues, eines heute nicht mehr bestehenden ärarischen Gebäudes auf der Seilerstätte (alte Nr. 959) gegenüber dem kaiserlichen Zeughause (alte Nr. 958), zutage traten[20]) und zu dem an den Zeugzahlmeister Leopold Eder 1727 ergangenen Auftrage führten, „die am Schlosserhoff allein höchst nothwendigen Reparationen fürzunehmen, dem Unter-Ingenieur Donato Allio aber und anderen Handwerksleuthen die schlechte Erbauung des Schlosserhoff zu verstehen zu geben". Es mag fraglich bleiben, ob aus diesen Tatsachen der Schluß gezogen werden muß,[21]) daß „Donato Allio jede künstlerische Vorbildung fehlte, daß er unmöglich einen Anspruch auf den Architekten- oder Ingenieurtitel und Charakter habe und seinem Kopf unmöglich erst in seinem 60. Lebensjahre die künstlerisch vollendeten Schöpfungen der Salesianerinnenkirche oder des Ernestinischen Prälatenbaues in Klosterneuburg entsprungen sein können". Man wird heute aus einer mangelhaft bestandenen Lehramtsprüfung aus den germanistischen Fächern oder aus schwachen Rigorosen kaum jemand die Fähigkeit, ein bedeutender Dichter, Chirurg oder Rechtsgelehrter werden zu können, absprechen wollen. Aus der schlechten Erbauung des Schlosserhofes, die nicht nur Donato Allio, sondern auch anderen Handwerksleuten zur Schuld angerechnet wurde,

[16]) PAUKER a. a. O. S. 74.

[17]) KELLER, Balthasar Neumann, Artillerie- und Ingenieur-Obrist, fürstlich Bambergischer und Würzburger Oberarchitekt und Baudirektor. 1896, S. 29.

[18]) PAUKER a. a. O. Akten, S. 23, Nr. 11 b.

[19]) ALEXANDER HAJDECKI, Dynasten-Familien der italienischen Bau- und Maurermeister a. a. O. S. 18.

[20]) Ebendaselbst S. 20.

[21]) ALEXANDER HAJDECKI, Klosterneuburger Baugeschichten.

läßt sich wohl nicht ganz allgemein der Mangel einer höheren Ausbildung im Baufache ableiten. Es bleibt jedenfalls ein merkwürdiges Spiel des Zufalls, daß derselbe Architekt, dem man aus den Baugebrechen des Schlosserhofes die fachliche Eignung aberkennen will, kaum ein Jahrzehnt später zum Umbaue der Preßburger Kapuzinerkirche, die schon nach 30jährigem Bestande dem Einsturze nahe war, berufen wurde und seine Aufgabe ganz zufriedenstellend löste.[22]) Berühmten Architekten ist ab und zu eine Einzelheit mißglückt; der große Zeitgenosse Donato Allios, Balthasar Neumann,[23]) klagte 1740 über verschiedene Verdrießlichkeit, die fast allzeit in seiner Abwesenheit „das bauwesen betreffend geschehen", und suchte aus jedem Mißgeschick, wie z. B. dem Spiegelzerbrechen in der Würzburger Residenz, nur für die Zukunft Nutzen zu ziehen. Vielleicht mochte er gerade wegen seiner mit solch unliebsamen Zwischenfällen zusammenhängenden Erfahrung und der dabei gewonnenen milderen Auffassung seinen Zeitgenossen der rechte Mann zur Vermittlung der auch anderwärts vorkommenden Bauführungsreibungen, wie in Mainz, erscheinen.[24]) Übrigens war Donato Allio sowohl bei der 1717 erfolgten Grundsteinlegung[25]) der Wiener Salesianerinnenkirche, bei welcher die approbierten Entwürfe gewiß schon vorliegen mußten, als auch bei jener des Klosterneuburger Stiftsbaues gar nicht im 60. Lebensjahre, sondern zählte nach HAJDECKIS Stammbaum[26]) der Allio selbst erst 41, beziehungsweise 54 Jahre, gewiß ein Alter, dem man noch die Vollkraft des Schaffens zuzuerkennen pflegt. Dabei muß man denn doch im Auge behalten, daß es nach der verschiedenen Individualität der Künstler nicht so sehr auf das Erreichen einer bestimmten Altersgrenze, als vielmehr auf das unverminderte Können trotz derselben ankommt. Bramante und Michelangelo wurden hochbetagt mit der Bauleitung der Peterskirche in Rom betraut.

Aber es bleibt für die Beurteilung der mit der Stellung Donato Allios zusammenhängenden Leistungsfähigkeit gar nicht belanglos, was seine engeren Berufsgenossen und bauverständige Kunstfreunde seiner Zeit über ihn dachten. Da er nicht nur Mitglied, sondern auch wiederholt Funktionär der „Zunft" oder „Zöch" war,[27]) wozu man ihn wohl kaum bei notorischer Unfähigkeit gewählt hätte, so muß er sich gewiß bei seinen nächsten Berufsgenossen eines ihn über den Durchschnitt der Mitgliedschaft emporhebenden Ansehens erfreut haben. Dieselben dürften doch kaum den „gefährlichen Zänker und Stänker"[28]) ihres besonderen Vertrauens wert gehalten haben; wenn sie ihn trotz dieser für ein gedeihliches Zusammenarbeiten durchaus nicht verheißungsvollen Eigenschaften wiederholt zum Zunftfunktionär wählten, dann muß sich diese Wahl aus anderen Gründen, die nur in einem bestimmten Maße fachlicher Tüchtigkeit Donato Allios liegen konnten, nicht haben umgehen lassen. Denn seine Ablehnung, zu den Handwerkszusammenkünften in persona zu erscheinen, und seine 1738 allerdings erfolglose Weigerung, das Amt eines „Unter-Zöchmeisters" anzunehmen, deuten doch kaum darauf hin, daß er sich sonderlich um die Gunst der Zechmitglieder bemüht habe, die ihn trotzdem zu ihrem Funktionär wählten. Gerade in dieser

[22]) PAUKER a. a. O. S. 33.

[23]) KELLER, Balthasar Neumann, S. 13.

[24]) Ebendaselbst S. 23.

[25]) PAUKER a. a. O. S. 51—52.

[26]) ALEXANDER HAJDECKI, Dynasten-Familien der italienischen Bau- und Maurermeister a. a. O. Taf. II. Die „Informazione dalla fabrica" nennt als Geburtsjahr zweimal 1677, so daß Donato Allio in den beiden in Rede stehenden Fällen sogar nur 40, beziehungsweise 53 Jahre gezählt hätte.

[27]) ALEXANDER HAJDECKI, ebendaselbst, S. 22.

[28]) PAUKER a. a. O. Akten, S. 4 u. 5 teilt in Nr. 2 und 3 den Wortlaut von Vereinbarungen zwischen Franz Allio und dem Klosterneuburger Maurermeister Joseph Matthias Gerl wegen Gesellenaufnahme aus dem Jahre 1732 mit. Dieselben können kaum ohne Wissen und Zustimmung des Donato Allio erfolgt sein, dem sich dann ein gewisses Entgegenkommen gegen Berufsgenossen gerade bei seinem Hauptbaue nicht absprechen ließe.

Wahl, die von der Geltung und der Bedeutung der persönlichen Note Donato Allios auf dem Wiener Boden sich nicht leicht trennen läßt, liegt ein Wertmesser der bis zu einem gewissen Grade allgemein anerkannten Tüchtigkeit, ohne welche eine Vertrauens- und Ehrenstellung doch wohl kaum denkbar ist. Ähnlicher Wertschätzung erfreute sich Donato Allio bei hochvermögenden Bauherren. Die Errichtung der Wiener Salesianerinnenkirche, einer Stiftung der Kaiserin-Witwe Wilhelmine Amalia, wurde am 13. Mai 1717, wie nunmehr urkundlich feststeht, „durch dieses gotteshauses baumeistern, Donaten Felix Allio" begonnen.[29]) Selbst wenn der Entwurf dieses nächst der berühmten Karlskirche hochbedeutsamen Kuppelbaues gar nicht von Donato Allio herrühren würde und er nur der mit der Entwurfsausführung betraute Baumeister wäre, läge schon in der Zuwendung dieses so viel verläßliches Können voraussetzenden Auftrages ein Beweis auszeichnenden Vertrauens. Dasselbe brachte ihm unstreitig der Melker Prälat Berthold von Dietmayr, einer der größten Bauherren jener Zeit, entgegen, dessen Blick während der Bauführung seines herrlichen Stiftsbaues gewiß die persönliche Tüchtigkeit gediegener Arbeitskräfte bewerten gelernt hatte und offenbar das Emporkommen tüchtiger Baukünstler und ihre Eignung für bestimmte Aufgaben mit Interesse verfolgte. Gerade dieser kunstsinnige Abt war durch irgendeinen nicht näher kontrollierbaren, aber gewiß nicht ungünstigen Anlaß auf Donato Allio aufmerksam geworden und führte ihn dem Klosterneuburger Prälaten Ernest Perger für den Umbau des Presbyteriums der Stiftskirche zu, der offenbar den Beifall des Hauses fand. Die Ausführung dieses Auftrages, bei welcher z. B. die Übertragung der Stuckarbeiten[30]) an Santino Bussi „im Beisein des Abtes von Mölk und des Donato Allio" erfolgte, bot Gelegenheit zu weiterer Fühlungnahme beider und zur steigenden Wertschätzung des Künstlers durch den baufreundlichen Kirchenfürsten. Sie spiegelt sich wieder in der Heranziehung Donato Allios, als die Gelegenheit des Klosterneuburger Stiftsbaues in Fluß kam. Bei seiner Vorbereitung und Inangriffnahme hatte der Melker Prälat als von dem Klosterneuburger Prälaten „benannter erster director des gebäudes", in dessen Bauerfahrung das befreundete Stift offenbar das größte Vertrauen setzte, manch weiteren Anlaß, sich von der vollen Eignung Donato Allios zu überzeugen, die offenbar auch von dem Oberhofbaudirektor Gundakar Ludwig Grafen von Althan weder bestritten noch angezweifelt werden mochte. Denn sonst hätte dieser einflußreiche Hofmann, auf dessen Vorstellung hin sich die genannten Prälaten für eine prächtigere Ausführung des Klosterneuburger Stiftsbaues gewinnen ließen, wohl einen nach seiner Ansicht geeigneteren Wiener Architekten vorgeschlagen und zweifellos seine Berücksichtigung durchgesetzt. Daß Donato Allio bei der Änderung der Durchführungsabsichten sofort mit der Anfertigung der „viel pomposeren risse" betraut wurde und sich in der Klosterneuburger Bauleitung bis zur Sistierung des Baues zu behaupten wußte, spricht für das ihm vom Bauherrn und von dessen bauverständigen Beratern entgegengebrachte Vertrauen, welches ihn unter den leistungsfähigen Wiener Architekten jener Tage als der großen Aufgabe vollständig gewachsen betrachtete und einen Personenwechsel nicht für nötig hielt. Die beifällige Aufnahme der älteren und der neuen Pläne Donato Allios durch Karl VI. und der kaiserliche Befehl, „das gebäude nach diesem prächtigen und kostbaren entwurf aufzuführen", bestätigen die bis zum Herrscher hinaufreichende Anerkennung des Künstlers und trugen gewiß zur Erhöhung seines Ansehens in weiteren Kreisen bei. Für ein solches spricht auch seine bald darauf erfolgte Berufung zum Umbaue der einsturznahen Kapuzinerkirche in Preßburg,[31]) deren „causae fundamentales

[29]) PaukER a. a. O. S. 51—52. [30]) Pauker a. a. O. Akten, S. 15, Anm. *). [31]) Pauker a. a. O. S. 33.

ruinosae huius ecclesiae per intelligentes architectos" untersucht wurden. Unter den „adhibitis secum aliis rem pariter intelligentibus" muß er jedenfalls als der vertrauenswürdigste erschienen sein. Denn die Übertragung der notwendigen Umbauarbeiten, die Donato Allio zur vollen Zufriedenheit ausführte, beweist doch schlagend, daß man seine volle Eignung für die Durchführung der immerhin mit manchen Schwierigkeiten verbundenen Maßnahmen nicht im geringsten in Zweifel zog und das teilweise mißglückte Meisterstück sowie die Baugebrechen des Schlosserhofes dem Meister wirklich nicht mehr nachgingen, sondern über anderen Leistungen von seinen eigenen Zeitgenossen bereits vergessen waren. Für sein zweifellos bedeutendes Ansehen bei den Zeitgenossen, das er gerade durch den Klosterneuburger Stiftsbau noch zu erhöhen und zu vermehren hoffte, sprechen ja die Kontrakte von 1730 und 1736 direkt.[32]) Denn noch Punkt 6 des letzteren enthält die Versicherung, „daß er (Donato Allio) seinen durch so viel jahr geführte gebäu und anderen verrichtungen erworbenen gueten nahmen bei disem clostergebäu zu vermehren trachten .... werde", die in ihrer Pluralformulierung im Jahre 1730 offenbar auch auf Franz Allio Rücksicht genommen hatte. Nachdem diese Klausel, deren tatsächliche Begründung dem Stifte Klosterneuburg gewiß nicht unbekannt geblieben sein konnte, sondern vielmehr dasselbe zur Zuwendung des großen Bauauftrages bestimmt haben muß, gewiß nicht so sehr auf Drängen Allios als vielmehr des eine Sicherstellung wünschenden Bauherrn in den Vertrag aufgenommen sein mochte, dürfte sich auch des Meisters eigener, in sein Schreiben vom 5. Dezember 1749 eingeschalteter Hinweis[33]) auf seine „so vielfältig und ansehentliche, zu allseitiger approbation jedesmalen hergestellte militär- und civil-operationen, auch in allerhöchst kaiserlichen diensten selbsten erworbene ehre und reputation" kaum als eine persönliche Überhebung einschätzen lassen.

Es ist endlich versucht worden, gerade auf Grund des Kontraktes, der nun einmal vorhanden ist, die Unmöglichkeit zu beweisen, daß Donato Allio als leitender Architekt und Planurheber an dem Klosterneuburger Baue Anteil hatte; wenn er einen Kontrakt abgeschlossen habe, so habe er dies nur als zünftiger Baumeister getan.[34]) „Denn mit Architekten als solchen konnten und durften überhaupt keine Bauverträge abgeschlossen werden; sie konnten bloß Pläne liefern und Berater des Bauherrn sein, durften sich aber nie an der Bauführung selbst beteiligen, weil dies die privilegierte und ausschließliche Befugnis der bürgerlichen, zünftigen Maurermeister war." Aus dem Falle des Johann Christian Neupauer, der 1721 als Architekt und Bauleiter des Palais Roffrano (heute Auersperg) Maurer kontraktweise aufgenommen hatte und auf Betreiben der Zunft zur Einstellung des Baues und zur Abschaffung der Maurer gegen Androhung der Strafe von hundert Gulden verhalten wurde, wird mit spezieller Anwendung auf Donato Allio abgeleitet, daß „ein Architekt keine Bauleitung oder Direktion kontraktweise übernehmen durfte". Da nun Donato Allio einen Bauleitungsvertrag abgeschlossen habe, wozu er als Architekt gar nicht befugt gewesen sei, ergebe sich, daß er in dem Klosterneuburger Vertrage nur als zünftiger Baumeister, nicht als Architekt auftrete und sich eigentlich nicht ganz berechtigt Ingenieur nannte.

In erster Linie ist zur Begründung oder Widerlegung dieser Einwände wichtig, ob die für die Klosterneuburger Bauführung maßgebenden Verträge vom 24. April 1730, 25. Februar 1736 und am 30. September 1739 den Anforderungen der Bauordnung entsprechen, obzwar der erste mit Donato Allio als „ingeneur" und seinem Sohn als „baumaister", der zweite mit

[32]) PAUKER a. a. O. Akten, S. 3 u. 6, Nr. 1 u. 4.

[33]) Ebendaselbst, S. 13, Nr. 7.

[34]) ALEXANDER HAJDECKI, Klosterneuburger Baugeschichten.

Donato Allio als „ingenuer und baumaistern" und der dritte mit Gregory Käselik als „baumeistern" abgeschlossen wurde. Der zweite Punkt des dritten Vertrages[35]) hebt hervor, die Bauordnung ziehe nach sich, „daß der baumaister unter der direction eines ingenuer unmittelbar stehet, also wird er, Kayserlik, ebenfalls dahin verbunden, daß er dem stiftlichen ingenuer, herrn v. Allio, allen billigen gehorsam erweisen und nach deroselben angebungen und direction das stiftliche gebäu führen und bauen solle".

Nach diesen Gesichtspunkten ist der am 24. April 1730 mit Donato und Franz Allio abgeschlossene Vertrag ganz einwandfrei, da er der Bestellung der beiden Genannten in den durch die Bauordnung vollständig getrennten Funktionen eines Ingenieurs und des ihm unterstehenden Baumeisters gilt. Hätte Donato Allio den Vertrag nur als zünftiger Baumeister abgeschlossen, dann hätte wohl auch bei ihm die Bauordnung sinngemäß nach sich ziehen müssen, „daß der baumaister unter der direction eines ingenuer unmittelbar stehet", und die Bestellung eines ihm übergeordneten Ingenieurs sich ordnungsmäßig nicht umgehen lassen. Sie erfolgte nicht und war überhaupt nicht nötig, da eben Donato Allio die „direction eines ingenuer" selbst übernahm und sein Sohn Franz als Baumeister ihm unterstellt wurde. Sein Wirkungskreis ist dahin abgegrenzt,[36]) daß „ihme herrn ingeneur das ganze bauwerk in allem zu dirigiren dergestalten anvertraut wird, daß er nach seinem guetbefund sowohl das abbrechen als aufbauen, so viel sich thuen last, durch den ihme subordinirten baumaister zu beschleinigen verbunden sein, gleichwohl aber das gebei ohne mangel und nach dem vorhandenen riß aufführen und daran ohne ihro hochwürden und gnaden wissen und einwilligung nichts enderen solle". Dem Baumeister ist die Maurer- und Parlieraufnahme, dem Parlier die fleißige Aufsicht über die Maurer und die Ausführung der anbefohlenen Arbeit zugeschrieben. Nach allem hat also Donato Allio, der die Risse geliefert und als Berater des Prälaten gekennzeichnet ist, hier als Ingenieur die oberste Leitung der ganzen Bauunternehmung, auf die der entwerfende Architekt auch damals nur unter besonderen Umständen verzichten mochte, zugewiesen erhalten und konnte gewiß seinem Sohne, falls derselbe nicht allen Schwierigkeiten gewachsen war, mit Rat und Tat beistehen. Daß Franz Allio der Baumeistertätigkeit noch gar nicht gewachsen gewesen sei, kann doch nicht allein aus dem Umstande gefolgert werden, daß er ja erst vor kaum zwei Jahren Maurermeister geworden war.[37]) Peter Parler von Gmünd hat mit 23 Jahren[38]) die Leitung des Prager Dombaues und wenige Jahre später den Bau der berühmten Prager Karlsbrücke und des Chores der Bartholomäuskirche in Kolin übernommen. Es kommt doch nicht in erster Linie darauf an, wie alt der Mann ist, sondern was er kann, um für eine große Aufgabe befähigt zu erscheinen.

Nach dem Tode seines Sohnes übernahm Donato Allio am 25. Februar 1736 vertragsmäßig die Funktionen eines Ingenieurs und des Baumeisters zugleich, was allerdings die Vermutung aufkommen lassen könnte, daß er 1730 den Sohn mehr als Strohmann vorgeschoben habe. Er benutzte die Vereinigung beider in ihrem Wirkungskreise unverändert umschriebenen Stellen, die von allem Anbeginne nur als zeitlich beschränkt ins Auge gefaßt war,[39]) nicht zur Erzielung höherer Entlohnung, die damals dem Parlier zugestanden wurde.

[35]) PAUKER a. a. O. Akten, S. 7, Nr. 5.

[36]) PAUKER a. a. O. Akten, S. 3, Nr. 1.

[37]) ALEXANDER HAJDECKI, Klosterneuburger Baugeschichten.

[38]) NEUWIRTH, Peter Parler von Gmünd. S. 114.

[39]) PAUKER a. a. O. S. 83. Prälat Ernest Perger sagt 1736 in seinem Briefe an Dr. Grevenek, der sich für einen Maurermeister Daniel Dietrich als Nachfolger des verstorbenen Franz Allio verwendet hatte, betreffs der Stellenvereinigung „bei deme es auch dermahlen sein verbleiben hat".

Die Zufriedenheit mit letzterem mochte weder dem Bauherrn noch dem Ingenieur die sofortige Bestellung eines neuen Baumeisters dringlich erscheinen lassen. Nach den in der Bauordnung festgesetzten Beziehungen zwischen Ingenieur und Baumeister konnte ein solches Provisorium wohl beim Ableben des zweiten, nicht aber des ersteren als zulässig erscheinen, bis ein dem Ingenieur und dem Bauherrn zusagender Ersatz gefunden war. Wäre die Vereinigung der Stelle eines Ingenieurs mit jener eines Baumeisters unstatthaft gewesen, dann hätte für den Klosterneuburger Bau, als Donato Allio nach seines Sohnes Ausscheiden den Baumeisterposten übernahm, eigentlich ein anderer ihn überwachender Ingenieur bestellt werden müssen. Der Bauherr wußte beide Funktionen bei Donato Allio auf Grund mehrjähriger Erfahrung wohlgeborgen, hielt aber im Vertrage die Umschreibung beider Stellen streng auseinander und blieb so dem Wortlaute nach auf dem Boden der Bauordnung, welche die Personenscheidung als Regel vorsah, die Funktionenvereinigung in einer Person als Ausnahme nicht grundsätzlich abgelehnt haben kann. Jedenfalls erweiterte der zweite Vertrag die persönlichen Befugnisse Donato Allios, wenn er auch vielleicht nur dem entsprach, was der Meister tatsächlich im Einverständnisse mit dem Sohne von allem Anfange an durchgesetzt hatte.

Dieser zweite Vertrag, in welchem Donato Allio nicht nur als Baumeister, sondern auch als ein demselben unmittelbar Vorgesetzter, mit der „direction" Betrauter — mithin doch wohl als leitender Architekt — erscheint und gleichzeitig zur Aufnahme „wohlgelehrter, tauglicher und fleißiger Maurer" verpflichtet bleibt, ist mit seiner dreiundeinhalbjährigen Dauer von prinzipieller Wichtigkeit. Genau in ähnlicher Situation begegnet, wie oben erwähnt, Johann Christian Neupauer beim Baue des Palais Roffrano,[40]) der wegen kontraktweiser Aufnahme von Maurergesellen zur Einstellung des Baues und zur Abschaffung der Maurer verhalten wurde. Wenn diese Verfügung in Wien unter Androhung einer Strafe von 100 Gulden für den Wiederholungsfall erfolgte, wenn 15 Jahre später in Klosterneuburg ein Ingenieur und Baumeister, dessen Arbeitsabwicklungsverhältnisse in der Hauptstadt gewiß bekannt waren, wo Maurermeister eigentlich auf den Tod des Franz Allio schon lauerten und eine strafbare Ungehörigkeit kaum ruhig hingenommen hätten, die Maureraufnahme durch längere Zeit augenscheinlich unbeanständet durchführen durfte, so mußte bei Neupauer vielleicht doch noch aus anderen Gründen die Zulässigkeit der Aufnahme anfechtbar und ein Architekt kaum unter allen Umständen von der kontraktweisen Übernahme einer Bauleitung oder „Direktion" ausgeschlossen sein. Hier steht nicht nur Urkunde gegen Urkunde, sondern erwächst auch der im Vertrage von 1736 fixierten Funktionenvereinigung in der mehr als dreijährigen Dauer ein bedeutungsvoller Rückhalt. Denn was überhaupt nicht statthaft gewesen sein soll, hätte sich bei dem lebhaften Interesse, das man gerade in Wien der Neubesetzung des Klosterneuburger Baumeisterpostens entgegenbrachte, doch nicht unwidersprochen durch einige Jahre aufrechterhalten lassen. Der Klosterneuburger Vertrag von 1736 widerlegt zweifellos die aus dem Konflikte Neupauers bei Errichtung des Palais Roffrano abgeleitete Unzulässigkeit der kontraktweisen Übernahme einer Bauleitung oder Direktion durch einen Architekten. Die Tatsache, daß Donato Allio in Klosterneuburg mehr als Baumeister war, läßt sich gerade nach dem Vertrage von 1736, der ihn speziell für diese Funktion besonders verpflichtete, nicht mehr länger bestreiten. Und was ihm recht war, muß auch anderen, wie noch später ausgeführt werden soll, billig gewesen sein.

[40]) ALEXANDER HAJDECKI, Klosterneuburger Baugeschichten.

Daß Donato Allio den Pflichten beider Stellen in einer den Bauherrn vollständig befriedigenden, für ihn selbst sehr ehrenvollen Weise aufs gewissenhafteste nachkam und gerade deshalb dem Prälaten Ernest Perger eine darauf abzielende Änderung vorläufig überflüssig erschien, beweist eine Äußerung des letzteren ganz unbestreitbar. Als knapp nach dem Tode des Franz Allio außer Dr. Greveneck auch der Vizestatthalter Graf Johann Christoph Heinrich von Oedt und der Geheime Rat Graf Wenzel Adrian Wilhelm von Enckevoirth sich bei dem Klosterneuburger Prälaten um die Bestellung des Maurermeisters Daniel Dietrich als Nachfolgers beim Stiftsbaue verwendeten, eröffnete der Klostervorstand den Genannten[41]) „daß ich dermahlen keinen anderen neuen maurer- oder baumaister aufzustellen gedenke, sondern dem alten herrn Allio sowohl die bau- oder maurermeister, als auch die ingenieur-stelle gänzlich überlasse, als welcher auch schon noch bei lebenszeit seines sohnes einige zeit lang anhaltender krankheit beede rühmlich versehen“. Hier scheidet der Bauherr selbst die in ihrer Tätigkeitssphäre verschiedenen Funktionen Donato Allios, den man doch heute nicht geringer einschätzen kann als sein Auftraggeber selbst, der seiner vorübergehenden Vereinigung beider Stellungen das beste Zeugnis ausstellt. Die Tätigkeit des Bau- oder Maurermeisters ist hier identisch gesetzt von der am Baubetriebe am meisten interessierten Persönlichkeit, der Franz Allio selbst Bau- oder Maurermeister gewesen war, bis der ihm als Ingenieur übergeordnete Vater während der Krankheit des Sohnes die Stellvertretung übernahm und beide Stellen „rühmlich versah“. Wie der Klosterneuburger Prälat damit bezeugt, hat Donato Allio den Vertrag von 1730 nur als Ingenieur, nicht als zünftiger Baumeister abgeschlossen, als der er jetzt höchstens noch gelten soll,[42]) während für Franz Allio nur der Maurermeister übrig bleibt, der leider mit dem — Baumeister identisch ist.

1739 resignierte Donato Allio[43]) auf „die auf sich genommene und durch 3 jahr neben der ingenuerstelle versehene baumeistersverwaltung“ und wurde der offenbar zu seiner und des Bauherrn[44]) Zufriedenheit arbeitende Parlier Gregorius Käselik vertragsmäßig mit Beginn des Jahres 1740 zum Baumeister des neuen Stiftsbaues bestellt, der nach der Bauordnung „unter der direktion eines ingenuer unmittelbar“ stand und „dem stiftlichen ingenuer, herrn v. Allio, allen billigen gehorsam erweisen und nach deroselben angebungen und direction das stiftliche gebäu führen und bauen solle“. Da die Befugnisse des Donato Allio für den Ingenieurposten bereits 1730 und 1736 vertragsmäßig abgegrenzt waren und keine Änderung erfuhren, konnte der am 30. September 1739 errichtete neue Kontrakt nur auf den neu zu bestellenden Baumeister beschränkt werden, dessen Verpflichtungen von jenen des Ingenieurs Donato Allio im ersten Punkte der beiden früheren Kontrakte doch wesentlich verschieden erscheinen. Für den Baubetrieb selbst war besonders Punkt 4 wichtig, welcher verlangte, „weillen . . auch eines baumeisters gegenwart alle tag, ja sogar stündlich bei dem stiftlichen gebäu, um damit kein fehler und schaden unterlaufen mechte, erforderlich, also solle erwenter Kayserlik ohne erlaubnus seiner hochwürden und gnaden oder dessen unterhabenden bauamt längstens über acht täg hirvon niemalen abwesend sein“. Diese Umgrenzung ist für die Beurteilung der Stellung beider Baufunktionäre von großer Bedeutung. Dem Ingenieur Donato Allio blieb nach wie vor „das ganze bauwerk

[41]) PAUKER a. a. O. S. 82—83.

[42]) ALEXANDER HAJDECKI, Klosterneuburger Baugeschichten.

[43]) PAUKER a. a. O. Akten, S. 7, Nr. 5.

[44]) PAUKER a. a O. S. 83. Prälat Ernest Perger ist 1736 „mit deme gleich anfang des clostergebäu aufgestellten — muß bekennen — sehr erfahrenen und fleißigen pallier“ sehr zufrieden.

in allem zu dirigiren", dem „ihme subordinirten baumaister" die erforderlichen Weisungen zu geben, tadellos und plangetreu die Aufführung zu bewerkstelligen, dem zur Anwesenheit auf dem Bauplatze verpflichteten Baumeister, der die fehler- und schadlose Fertigstellung zu überwachen hatte und dabei auf die Unterstützung durch einen Parlier zählen konnte, die Ausführung der „angebungen" des Ingenieurs. Hätte Donato Allio wirklich nur als Baumeister in Klosterneuburg gearbeitet, dann müßte, da die Bauordnung verlangte „daß der baumaister unter der direction eines ingenuer unmittelbar stehet" und da er selbst als Vorgesetzter dieser Kategorie für seinen das Baumeisteramt bekleidenden Sohn Franz sowie für den Baumeister Gregorius Käselik urkundlich feststellbar ist, doch irgendwo auch jener Ingenieur genannt sein, dem der Baumeister Donato Allio unterstellt gewesen wäre. Da dies nicht der Fall ist, sondern Donato Allio — abgesehen von der Übernahme der zur ganzen Bestellungsdauer verhältnismäßig kurzen Baumeistersverwaltung — selbst nur als Ingenieur erscheint und als solcher den Baumeister dirigierte, so läßt sich wohl nicht länger bezweifeln, daß er beim Klosterneuburger Stiftsbaue eine über den Baumeisterposten hinausgehende Stellung einnahm und ein volles Vierteljahrhundert bekleidete. Dieser Stellung — aber auch nur dieser — entspricht es, wenn die Kammeramts-Bauextrakte von Klosterneuburg die regelmäßige Ausbezahlung der vertragsmäßig vereinbarten Jahresbesoldung von 500 fl., „dem herrn Donato von Allio, ingenieur, wegen öftermaligem nachsehen, anordnen, rissverfertigen und anderen dergleichen vorfallenheiten" mit Hinweis auf die ihm zufallenden Einzelverpflichtungen verzeichnen.[45]) Es ist daher durchaus nicht eine bloße Kaprice des Stiftes,[46]) seine Gebäude durch Allio als Architekten und nicht durch denselben Allio als Baumeister aufgeführt wissen zu wollen; denn es besitzt die unanfechtbaren Belege, daß Donato Allio ihm während der ganzen Dauer des Stiftsbaues mehr als der jeweilig ihm unterstellte Baumeister war und als Ingenieur des großartigen Werkes einen nach dem Briefe des Prälaten Ernest Perger über die baumeisterliche Tätigkeit hinausreichenden,[47]) mithin wohl künstlerisch gestaltenden Einfluß entfaltete, der kein anderer als der des leitenden, alle Risse beistellenden und die Oberaufsicht des Baues führenden Architekten gewesen sein kann.

Die drei Klosterneuburger Kontrakte illustrieren — jeder in seiner Weise — ganz aus sich selbst und recht merkwürdig die Behauptung, daß ein Architekt kontraktweise keine Bauleitung oder Direktion übernehmen durfte. Dieselbe hält übrigens auch über den Klosterneuburger Fall hinaus nicht stand. Am 4. Mai 1719 wurde von dem Benektinerstifte Göttweig mit Johann Lukas von Hildebrand ein Kontrakt abgeschlossen,[48]) nach welchem das Kloster mit Zugrundelegung des von Hildebrand dem Kapitel vorgelegten Planes gebaut werden sollte, von dem auch in der Folge nicht abgewichen werden dürfe. Vier Tage später erschien Hildebrand mit dem Bauführer Franz Jänckl aus Wien in Göttweig, um auf Grund seines Planes den Raum für die Grundmauern zu bestimmen. Auch mit Jänckl wurde ein Sondervertrag geschlossen, daß er den ganzen Bau nach dem Hildebrandschen Riß genau durchführen solle, nachdem er den alten Bau ganz abgebrochen habe, für

[45]) Pauker a. a. O. S. 74.

[46]) Alexander Hajdecki, Klosterneuburger Baugeschichten.

[47]) Donato Allio hat seine Stellung als eine solche sehr gut gekennzeichnet in dem Briefe vom 5. Dezember 1749 an den Prälaten Berthold Staudinger, wo er als einzige Beschränkung hervorhebt, dass es „ja keinem eine Hauptdirektion führenden ingenieur zustehet, einem vernünftigen und hocherleuchteten bauherrn maß und regel oder schranken zu setzen". (Pauker a. a. O. Akten, S. 12, Nr. 7.) Er durfte sich also für einen eine Hauptdirektion führenden Ingenieur ansehen.

[48]) Österreichische Kunsttopographie I. Die Denkmale des politischen Bezirkes Krems. 1907. S. 445.

seine Abwesenheit einen Parlier anstellen und allmonatlich einmal nach Göttweig kommen solle, wofür er jährlich 200 fl. bezog. Hildebrand erhielt „ob curam, directionem, delineationem et inspectionem“ alljährlich 600 fl. Auch in Göttweig hat also wenige Jahre vor dem Beginne des Klosterneuburger Stiftsbaues Johann Lukas von Hildebrand, gewiß einer der gefeiertesten Architekten der Zeit Karls VI., kontraktweise die „Direktion“ oder Bauleitung übernommen, ohne daß irgendeine Einsprache dagegen erhoben wurde; denn im Diarium des Stiftes wird seine Inspektionsanwesenheit jedesmal ausdrücklich gebucht. Wie dem Donato Allio sein Sohn Franz und später Gregor Käselik als zur Parlierbestellung verpflichtete Baumeister zur Seite standen, so in Göttweig dem Joh. Lukas von Hildebrand der bejahrte, 1709 bei einer Reparatur des Liechtensteinischen Stadtpalais in Wien genannte Franz Jänckl. Vergleicht man die „curam, directionem, delineationem et inspectionem“ als Besoldungstitel des Göttweiger Architekten mit der Tätigkeitsschilderung Donato Allios in seinen eigenen Berichten und mit seinen vertragsmäßigen Befugnissen, so drängt sich unwillkürlich der Gedanke auf, daß die Stellung Hildebrands und Allios zur ganzen Bauaktion der beiden Klöster gleich gewesen sein müsse. Verstärkt wird diese Überzeugung durch die Tatsache, daß auch die Jahresbesoldung beider — in Göttweig 600 fl., in Klosterneuburg 500 fl. — ziemlich gleich war, weil beider Mühewaltung im großen ganzen sich deckte. Kann man aber Johann Lukas von Hildebrand für Göttweig nicht zum bloßen Baumeister degradieren, sondern nur als kontraktmäßig bestellten Architekten betrachten, so wird man auch Donato Allio für Klosterneuburg nicht anders einschätzen können und aus beiden Fällen schließen müssen, daß trotz des an den Fall Neupauer-Roffrano geknüpften, so dezidierten Bestreitens ein Architekt kontraktweise eine Bauleitung oder Direktion übernehmen durfte. In Göttweig und Klosterneuburg ist die letzte Tätigkeitsbezeichnung ausdrücklich quellenmäßig feststellbar. Es bleibt aber interessant, daß man in Göttweig auch von anderen Direktionsübernahmen großer Bauten durch Architekten Kenntnis hatte. Denn das die Anwesenheit Hildebrands verzeichnende Stiftsdiarium bemerkt zum 25. Juli 1723: „Salisburgum profectus fuit, ubi directionem habet super aedificium in Mirabell totaliter renovandi et splendori ad modernum statum restituendi“. Daß die Göttweiger Stiftsherren über die sonstigen großen Aufträge ihres Hausarchitekten gut unterrichtet waren und den seiner Stellung entsprechenden Ausdruck wählten, bestätigt ja die Geschichte des Salzburger Mirabellschlosses selbst. Also auch über Niederösterreichs Grenzen hinaus waren Architekten von der Übernahme einer Direktion oder Bauleitung nicht ausgeschlossen.

Die steigende Zahl der die neue These ins Schwanken bringenden Beispiele drängt wohl zu der Erwägung eines ganz flüchtigen Umblickes über nur einige hervorragendere Fälle. Aus den Wochenrechnungen des Prager Dombaues von 1372—1378 ist erweisbar,[49]) daß Peter Parler von Gmünd, der große Dombaumeister, kontraktweise die Bauleitung des Veitsdomes übernommen hatte und sich an den Arbeiten selbst aktiv beteiligte. In derselben Zeit übernahm der Fabrikmeister der Viktorskirche in Xanten die Verpflichtung[50]), mit jedem Baumeister, dem auch die künstlerische Leitung zufiel, einen die Bezüge festlegenden Vertrag abzuschließen. Außer dem Vertrage von 1481 mit dem Steinmetzen Martin Alde[51]) und jenem von 1543 mit Meister Heinrich Haeß betreffs der Kreuzgangseinwölbung an der

[49]) NEUWIRTH, Die Wochenrechnungen und der Betrieb des Prager Dombaues in den Jahren 1372—1378. 1890. S. 409—411.

[50]) BEISSEL, Die Baugeschichte der Kirche des heil. Viktor zu Xanten. 1883. S. 113, dazu S. 125, 134, 172 und 173. 175, 182, 189, 192, 224.

[51]) Ebendaselbst, S. 172 u. 173.

Seite des Kapitelhauses[52]) interessiert besonders die Einlieferung von Zeichnungen des in Kalkar und Wesel hochangesehenen Baumeisters Heinrich Blankebyl für einen neuen Bodenbelag des Chores[53]) und jene eines Entwurfes für Maßwerkfenster durch Gerard Loemer oder für das Südportal durch den aus Köln berufenen Meister Johann von Langenberg,[54]) der 1492 vertragsmäßig als „architectus ecclesiae" bestellt worden war.[55]) Gerade bei dem Xantener Baue ist die Kontinuität vertragsmäßigen Übereinkommens mit den leitenden Architekten schon frühe und lange unanfechtbar zu erweisen.[56]) Die Gleichmäßigkeit der Entlohnung der Meister in der Bauhütte von St. Stephan in Wien[57]) während bestimmter Zeiträume des XV. Jhs. deutet gleichfalls auf kontraktmäßige Regelung des Arbeitsverhältnisses dieser weithin angesehenen Architekten. Sie standen ja einer der Haupthütten des deutschen Hüttengebietes vor, für das 1459 auf dem Regensburger Hüttentage die Verdingung eines Werkes und seine Abhängigkeit von einem dafür gelieferten Entwurfe genau geregelt wurde,[58]) da Art. 10 verlangt: „Item wen ein jeglich Meister ein Werk verdinget und eine Vysierunge dazu git, wie das werden soll: dem Werk soll er nit abbrechen an der Vysierunge, Sunder er sol es machen, wie er die Vysierunge den hern, Steten oder im Lande gezeiget hett". Diese Forderung fand in dem der Wiener Haupthütte unterstehenden österreichischen Ländergebiete natürlich Eingang und behauptete sich im deutschen Hüttengebiete durch Jahrhunderte. Sie erhält sich unverändert in den 1563, 1578 und 1613 erfolgten kaiserlichen Bestätigungen der Regensburger Satzungen[59]) oder in der Zunftordnungsbestätigung einzelner Orte, wie Nürnberg.[60]) Auch die Krummauer Ordnung von 1564 kennt die Vergebung eines Werkes „in Abrede Vnnd Geding".[61]) Die Geschichte der großen Kirchenbauten des Mittelalters bestätigt allerorten die vertragsmäßige Bestellung des leitenden Meisters. Zu Freiburg i. Br. wurde am 8. Jänner 1359 Hans von Gmünd, am 21. September 1471 Hans Niesenberger von Graz als Münsterbaumeister kontraktlich bestellt.[62]) In Ulm war die vertragsmäßige Vereinbarung mit dem Münsterbaumeister, deren detaillierte Bestimmungen schon am 17. Juni 1392 bei der Bestellung Ulrichs von Ensingen überraschen,[63]) zur Regel geworden. Die Roritzer bezogen beim Regensburger Dombaue außer einer fixen Besoldung, die offenbar auf einen Kontrakt zurückging, noch einen Wochenlohn und Sonderbezahlung für Einzelarbeiten.[64]) Neben Hans Paur von Ochsenfurt, dem Parliere des Konrad Roritzer beim Chorbaue der Nürnberger Lorenzkirche, erscheint in dem Vertrage vom 17. Mai 1458 der ebengenannte Meister als der leitende Architekt, nach dessen „undterweisung, meynung und willen" Hans Paur sich zu halten verspricht.[65]) Die Errichtung der Vorhalle über dem Breslauer Domportale wurde durch die Verträge vom 19. Mai 1465 und 11. August 1467 an die Meister Hans Bertholt und

[52]) Ebendaselbst, S. 224.

[53]) Ebendaselbst, S. 170. — Außerdem Beissel, Geldwert und Arbeitslohn im Mittelalter. 1885. S. 159.

[54]) Beissel, Baugeschichte der Kirche des heil. Viktor. S. 177 u. 192.

[55]) Ebendaselbst, S. 182, 189.

[56]) Beissel, Geldwert und Arbeitslohn. S. 149 uf.

[57]) Uhlirz, Die Rechnungen des Kirchenmeisteramtes von St. Stephan zu Wien. 1902. S. XVIII.

[58]) Janner, Die Bauhütten des deutschen Mittelalters. 1876. S. 254.

[59]) Heideloff, Die Bauhütte des Mittelalters in Deutschland. 1844. S. 63, 74, 78 u. 82.

[60]) Ebendaselbst, S. 92.

[61]) Neuwirth, Die Ordnung der Krummauer Steinmetzen, Maurer und Zimmerleute aus dem Jahre 1564 (Mitteilungen des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen. 37. Jhg. 1899.) S. 450.

[62]) Kempf-Schuster, Das Freiburger Münster. 1906. S. 27—31.

[63]) Neuwirth, Wochenrechnungen. S. 412. — Derselbe, Das Münster zu Ulm. S. 11—13.

[64]) Janner, Bauhütten des deutschen Mittelalters S. 173 u. 174.

[65]) Ebendaselbst, S. 112—114.

Franzke[66]) vergeben. Aber auch bei kleineren Kirchenbauten, wie z. B. bei der Spitalskirche zu Skutsch in Böhmen (1391),[67]) bei der Veitskirche (1407) in Krummau[68]) oder bei der interessanten Kapelle zu Lautenbach im Renchtale, für welche am 4. Februar 1482 der Steinmetz Hans Hertwig aus Bergzabern „drey verding“ getan zu haben erklärt,[69]) steht die kontraktliche Vergebung des Werkes außer Zweifel.

Um die Führung von Profanbauten verhielt es sich gar nicht anders. 1423 bestellte der Pfalzgraf Ludwig am Rheine[70]) den Steinmetzen Hans Marx vertragmäßig mit ganz bestimmten Gebühren, daß „er des buwes und werckes unsers stiftes zum heiligen geiste zu Heidelberg und ander unser buwe und wercke, wo wir di dann haben oder gewynnen, allezyt getrülichen warten sal“. Wie es im letzten Drittel des XVI. und im ersten des XVII. Jhs. gehalten wurde, dafür bieten die hochinteressanten Aufzeichnungen[71]) des württembergischen Renaissancebaumeisters Heinrich Schickhardt manchen Anhaltspunkt vertragsmäßiger Regelung der Architektenstellung. Sein Zeitgenosse Georg Ridinger, der Meister des imposanten kurmainzischen Schlosses in Aschaffenburg,[72]) läßt in der 1616 seinem hohen Bauherrn und Gönner, dem Mainzer Erzbischofe Schweichhard von Kronenberg, überreichten Kupferstichwerke „Architectur des Maintzischen Churfürstlichen newen Schloßbawes St. Johannspurg zu Aschaffenburg, sampt dessen gründen, aufzügen, gehenckswercks, gibeln und figuren“ keinen Zweifel über seine Stellung aufkommen und bezeichnet sich als „Maintzischen Churfürstlichen bestellten Bawmeistern“, also einen vertragsmäßig bestellten Funktionär. Daß das Wort „Baumeister“ hier im Sinne von Architekt genommen werden muß, betont Ridinger selbst an der Stelle, an welcher er der ihm gemachten vielerlei Andeutungen gedenkt, er „müßte „Officio Architecti“, das was in jahrelanger schwerer Arbeit entstanden sei, nun auch auf Papier und vor Augen bringen“. Er verschweigt nicht, daß es auf die guten Pläne und Zeichnungen allein nicht ankäme, die nichts nützen, wenn die Werkleute unbrauchbar seien, und dankt Gott, daß seine Werkleute, der Werkmeister Jodok Herrgott, der Maurermeister Benedikt Roth und der Zimmermeister Heinrich Flescher brav und tüchtig waren. Ridinger will mit seinem Werke, das auch überaus lehrreiche Ausführungen über die Ausarbeitung der Pläne zum Schloßbaue bringt, zugleich den neuen Nachwuchs anregen, sich besonders zu befleißigen, die rechten architektonischen Fundamenta zu erlernen, wozu auch in Sonderheit die Kunst der Perspektive und Optik gehören. Als eine weit bescheidenere, nicht für die Öffentlichkeit bestimmte Zusammenfassung des Ganges einer Bauunternehmung stellt sich Donato Allios „Informazione della fabrica“ dar, deren Zuverlässigkeit sich für Klosterneuburg ebensowenig bezweifeln lassen dürfte, wie jene von Ridingers „Architektur“ für Aschaffenburg, dessen Schloßansicht er nur als „Bawmeister“ signiert, obzwar sein Anteil als leitender Architekt das Ganze trägt. In dem Protokolle vom 14. Oktober 1586 beim Baue der Michaelskirche zu München ist die Stellung des 1579 an den bayrischen Hof berufenen Friedrich Sustris[73]) dahin umschrieben „daß

[66]) Schulte, Geschichte des Breslauer Domes und seine Wiederherstellung. 1907. S. 22, 70—73. Anm. 56

[67]) Neuwirth, Geschichte der bildenden Kunst in Böhmen vom Tode Wenzels III. bis zu den Hussitenkriegen. 1893. I. Bd. S. 598. Nr. VIII.

[68]) Ebendaselbst, S. 601—603. Nr. XV.

[69]) Kunstdenkmäler des Großherzogtumes Baden, Bd. VII. 1907. S. 184 u. 185.

[70]) Janner, Bauhütten des deutschen Mittelalters S. 115.

[71]) Heyd, Handschriften und Handzeichnungen des herzoglich württembergischen Baumeisters Heinrich Schickhardt. 1902. S. 346 uf.

[72]) Schulze-Kolbitz, Das Schloß zu Aschaffenburg. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 65.) 1905. S. 36 uf.

[73]) Weese, München. (Berühmte Kunststätten. Nr. 35.) 1906. S. 75.

meister Friedrichen hinfür als wie hisher Rechter und Obrister Paumeister Haißen, auch sein und bleiben solle; darzue soll er alle Intentionen, desegna und austailungen machen und alle ding bevelchen und angeben darzue sollen Ime alle Maler, Scolptory, Stockatory wie auch andere Vertuosi und Handwerksleuth gehorsamb seien. Und Ir jeder sein Arbeit nach seinem bevelch angeben und haißen verrichten und machen". Kam nach der „Informazione della fabrica" nicht auch Donato Allio in Klosterneuburg ähnliches zu?

Für die Frage, ob ein Architekt kontraktweise eine Bauleitung oder Direktion übernehmen und sich aktiv an der Bauleitung beteiligen durfte, empfiehlt sich über Österreichs Grenzen hinaus wohl vor allem die Heranziehung von Beispielen bekannter Meister aus der Zeit Donato Allios selbst. Die Geschichte der Familie Dientzenhofer steuert eine beträchtliche Zahl von Belegen bei. „Kund und zue wissen seye, dass heut dato zwischen dem hochwürdigsten Fürsten und Herrn, Herrn Francisco Lothario des heyl. Stuhls zu Mayntz Ertzbisehoffen, des heyl. Röm. Reichs durch Germanien Ertz-Cantzlern und Churfürsten etc., Bischoffen zu Bamberg Und anderseyts Johann Dinzenhoffer Sr. churfürstl. Gnaden hoffbaumeistern zue Bamberg folgender Contrakt[74]) seye geschlossen worden wegen dem Mauerwerckh undt hierunten wohl benennten steinhauerarbeith belangend den rechten fliegel mit beeden Pavillon biss ahn die haubt-Stiegen derselben seytenmauer mit begriffen, in dem neuen Pommersfelder Sehlossbau nach den Grundrissen Nr. 1.—2.—3. undt Auftrag No. 4, so von sr. churf. gnaden gndst beliebet und unterschrieben worden sub dato 1. Septembre 1711." Es handelt sich hier um eine der bedeutendsten Schloßanlagen Deutschlands, jenes vielbewunderte Schloß zu Pommersfelden, das als künstlerisch reifste Leistung Johann Dientzenhofers den Höhepunkt Bamberger Barockbaukunst bezeichnet und das Bauschaffen jener Tage mannigfach anregte. Sein Meister hatte sich einen hochgeachteten Namen erworben als genialer Erbauer des Domes zu Fulda, über dessen Errichtung mit Johann Dientzenhofer außer einer Punktation von 1700 der Bauakkord vom 18. März 1704 und ein jetzt nicht mehr erhaltener Hauptkontrakt vom Februar 1705 abgeschlossen wurden.[75]) Die kontraktmäßige Ausführung des Baues, bei welcher nach der genauen Spezifikation dem genannten Baumeister die Oberleitung zufiel und unter Aufsicht von drei Parlieren 120 Maurer und Steinhauer sowie 60 Handlanger arbeiteten, war durch Verpfändung von Dientzenhofers Hab und Gut und durch die Bürgschaftserklärung des älteren Johann Leonhard Dientzenhofer sichergestellt worden. Ja, sogar die Bestimmung,[76]) daß „täglich frye eine heillige Mess im hohen stieft vor alle handirende leith gelesen wirdt", war nicht vergessen und die Möglichkeit des Nachsehens bei anderen Bauaufträgen dem Meister durch den Vorbehalt[77]) sichergestellt „zu weillen ein kleine Reiss à 8 täg machen zu dürfen". Am 4. Juni 1712 wurde zwischen ihm und dem Kloster Banz ein Kontrakt[78]) geschlossen „ratione der zwischen dem Krankenhaus und Saal baufällig gewordenen Klosters-Mauer", am 22. März 1715 ein neuer Kontrakt wegen Erweiterung der Kirchensepultur und Erbauung des neuen Abteiportales, am 16. Juli 1716 ein dritter, der sich auf die Terrasse und ihren Abschluß durch das Tor neben der Kirchenfassade bezieht.[79]) Daß der „Herr Baumeister" auch alle Innenarbeiten der

[74]) Weigmann, Eine Bamberger Baumeisterfamilie um die Wende des 17. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Dientzenhofer. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 34. Heft.) 1902. S. 153 u. 154.

[75]) Weigmann a. a. O. S. 138—140.

[76]) Weigmann a. a. O. S. 42.

[77]) Weigmann a. a. O. S. 121.

[78]) Weigmann a. a. O. S. 121. Anm. 3.

[79]) Weigmann a. a. O. S. 122 m. Anm. 3.

Banzer Kirche beeinflußte, lehrt der am 27. September 1714 mit dem Würzburger Hofbildhauer Estenbauer abgeschlossene Kontrakt für die Verfertigung zweier Altäre, deren einer „nach dem v. h. Baumeister Dienzenhoffer approbirten Riess“ hergestellt wurde. Am 11. September 1723 verpflichtete sich Johann Dientzenhofer kontraktlich,[50]) die Residenz des Fürsten Löwenstein—Wertheim—Rosenberg in Kleinheubach am Main „nach den detaillirten Plänen innerhalb drei Jahre in gänzliche Perfektion und völligen Wohnstand zu setzen“; ein Nachtragskontrakt vom 2. August 1725 gewährte ihm noch 200 fl. für die Errichtung der Hauptstiege. Für die Pfarrkirche in Litzendorf, die 1715 bis 1718 errichtet wurde, ist der mit ihrem Erbauer Johann Dientzenhofer am 5. August 1715 abgeschlossene Kontrakt[51]) gleichfalls erhalten. Auch für seinen an hervorragenden Bauten beteiligten älteren Bruder Johann Leonhard Dientzenhofer ist die kontraktliche Übernahme großer Bauleitungen erweisbar. So stößt man in den Belegen für den Bau des Zisterzienserklosters Ebrach,[52]) zu dem am 6. Juli 1688 der „principalstein solemniter gelegt“ wurde, auf ein Verzeichnis „was dem H. Linhard Dinzenhofer Baumeister .. an denen mit ihme über den neuen Abbteybau veraccordirten geltern ist abgefolgt worden“, welche Angabe den Abschluß eines heute fehlenden Hauptkontraktes bezeugt. Spätere kontraktmäßige Vereinbarungen mit dem Genannten erscheinen verbürgt durch Eintragungen des Ebracher Ausgabenbuches für den Baumeister: „Nota: cum eo fuit contractum pro 12900 50 Rth. et 3 Ducaten leykauff ad 4 annos i. e. 91. 92. 93. 94. incl. je 4 Ey. Wein 4 Sr. Korn 1 Sra trit.“ und betreffs des „Refektoribaues“ „Nota: Cum eo fuit contractum 4000 fl. et 1 Ducatum Leykauff, 6 Eymer Wein“. Als Hauptwerk Johann Leonhard Dientzenhofers gilt die bischöfliche Residenz in Bamberg, für deren Bauführung am 7. Juli 1695 der erste ausführliche Kontrakt[53]) mit dem Genannten abgeschlossen wurde. Nach Einlieferung zweier Risse über die „facciata“ und zweier Grundrißkonzepte, über die im März 1697 korrespondiert wurde, erfolgte am 8. August 1697 der Abschluß des Hauptkontraktes, in welchem von dem „Ersten Contract“ ausdrücklich die Rede ist. Am 20. März 1698 wurde bei weiteren Verhandlungen über die architektonische Ausschmückung des Baues mit Johann Leonhard Dientzenhofer die architekturmäßige Herstellung von 94 Fenstern gegen den Domplatz aus Zeiler Stein vereinbart[54]) und bestimmt, die Fassade solle geschmückt werden mit „dreymahligen von Architectur auffeinander stehenden haubtgesimbssen, frües, archatra, Capitel, schafftgesimbss, zwey ausschweiff über die zwey undere haubtgesimbsern, damit kein schnee oder wasser auff denen baubtgesimsern sich versenket, soudern ablaufen kan alles der rechten architectur gemäß . . . als zum ersten die Dorica, zum andern die Jonica, zum dritten die Corynthia“. Am 7. Oktober 1698 übernahm Johann Leonhard Dientzenhofer in einem weiteren Kontrakte den Abbruch der alten Stiege und die Aufführung des neuen Treppenhauses „der detaillierten Vorschrift gemäss“. Ein am 24. April 1702 geschlossener Akkord[55]) setzte ihm „vor den Giebel ober dem Thor, so nach dem von Ihrer ch. Gn. ehedessen geschlossenen Contrakt anerst resolvirt worden . . 68 fl. 48 X, für Steinhauerarbeit dieses Giebels 45 fl., vor die drei Fenster à 12 = 36 fl.“ aus. So reicht in dieser ungefähr achtjährigen, 1703 zu Ende gekommenen großen Bauführung eigentlich ein Kontrakt mit dem Architekten dem andern die Hand. „Nach Geding“ wurden 1706 dem „Bamberger Baumeister“, der nach anderen urkundlichen Anhaltspunkten mit Johann Leonhard Dientzenhofer identisch sein

[50]) Weigmann a. a. O. S. 179 u. 180.

[51]) Weigmann a. a. O. S. 184.

[52]) Weigmann a. a. O. S. 67—68.

[53]) Weigmann a. a. O. S. 93 u. f.

[54]) Weigmann a. a. O. S. 97—98.

[55]) Weigmann a. a. O. S. 100.

muß, beim Neubaue des gräflich Schönbornschen Schlosses Gaibach 8 fl. als „presento" ausbezahlt.[86]) Am 11. August 1704 wurde mit dem eben Genannten unter Berufung auf einen „vorigen Kontrakt" ein Vertrag für den „neuen Banzer Bau von der wiederkehr in Höfflein sambt refektorio und haubtstieg bis nächst den Kirchen-Thürn" und am 2. August 1706 ein neuer Kontrakt „wegen weiterer fortführung des neuen Bau" im Kloster Banz geschlossen.[87])

Die Tätigkeitspfade der beiden Dientzenhofer berühren sich mehrmals mit jenen des großen Würzburger Architekten Balthasar Neumann, über dessen aktive Beteiligung an zahlreichen Bauführungen gar kein Zweifel aufkommen kann. In seinen Briefen nennt er sich selbst als Baumeister[88]) beim Neubaue oder bei der Reparatur der kleineren Kirchen in Burgebrach, Distelhausen, Pommersfelden (Spitalskirche), Sulzheim, Retzbach, Obereuerheim, Gaibach, Schonungen, Merkershausen, Neusses, Michelau, Euerbach, Heussenstamm, Etwasbausen und Dittigheim. Wie Neumann dabei den Einzelheiten von der Terrainaufnahme — man denkt an Allio in Klosterneuburg — und Grundrißanfertigung bis zur Turmvollendung nachgeht, beweisen die Nachrichten über die von 1740—1742 erbaute Kirche in Euerbach.[89]) Als Baumeister der am 14. August 1740 geweihten Kirche in Retzbach[90]) verzeichnet das Pfarrprotokollbuch den „Architectus" praenobilis et expertissimus Dominus Balthasar Neumann". Der Kupferstich der verschwundenen Kirche zu Münsterschwarzach[91]) nennt den Dns. Balth. Neumann 1743 als „huius Basilicae Architectus primarius". Für seine Stellung innerhalb der Ausführung eines bestimmten Werkes ist die Baugeschichte der von 1721—1733 vollendeten Schönbornschen Begräbniskapelle am Dome zu Würzburg nicht uninteressant, für welche Neumann den Generalüberschlag gemacht hatte.[92]) Seine persönliche Anteilnahme stellt er am 18. Dezember 1729 dahin sicher: „Gegen den Frühling zu kann ich auch in der Capellen ahn dem Domb die Saulen von Marmor setzen, und wohl es dahin richten kann, daß nach Pfingsten mit der Mahlerey in der Cuppel der anfang kann gemacht werdten". Die Ausführung des ersten Teiles bestätigt seine Bemerkung zum 22. April 1731: „Die Säulen in der Kapelle sind gott lob alle gesetzt". Beide Angaben stammen von dem Manne, dessen Eingreifen ein 1885 in der metallenen Urne auf der Kuppel gefundener Pergamentstreifen mit der Inschrift aufklärt: „Opus fabricae Dirigente Architecto D. Johanno Balthasare Neumann Colonele Locum tenente Die 6. Juny 1735". Hier stehen wohl aktive Beteiligung und Direktion des Meisters ebensowenig außer Zweifel wie bei seinem monumentalsten Baue, der herrlichen Residenz in Würzburg;[93]) denn selbst der von 1743—1749 das Amt eines Hofbaudirektors in Wien bekleidende Duc de Silva Tarouca,[94]) der in Würzburg 1747 die „neue Residenz und Pallast" sorgfältig besehen und durchgangen, läßt zwischen den Zeilen lesen, daß Neumann die „höchste Direktion und Oberaufsehung" des Würzburger Residenzbaues anvertraut war, die ihn noch ganz anderen ähnlichen Aufgaben gewachsen erscheinen lassen konnte. Gerade die Durchführung der gewagten Gewölbekonstruktionen Neumanns, deren Haltbarkeit von keinem Geringeren als Lukas von Hildebrand anfangs in Zweifel gezogen,[95]) später aber zugestanden

[86]) WEIGMANN a. a. O. S. 114.
[87]) WEIGMANN a. a. O. S. 120.
[88]) KELLER, Balthasar Neumann, S. 177.
[89]) KELLER a. a. O. S. 179.
[90]) KELLER a. a. O. S. 181.
[91]) KELLER a. a. O. S. 156.
[92]) KELLER a. a. O. S. 167.
[93]) KELLER a. a. O. S. 55 uf.
[94]) WITT, Schreiben des Duc de Silva Tarouca im Auftrag der Kaiserin Maria Theresia an den Artillerie-Oberst und Baudirektor Balthasar Neumann zu Würzburg. (Mitteilungen des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen, 40. Jhg. 1902). S. 285.
[95]) KELLER a. a. O. S. 66 a., bes. S. 70 u. 71.

wurde, zeigt so recht das persönliche Eintreten des Architekten für seine eigenen Gedanken. Wenn Neumann am 17. März 1737 verzeichnet „Ahn der hochfürstlichen Residentz arbeiten wir nun ahn dem vordertheil im hanbthof“, am 29. Mai 1737 versichert „Gedenke ohne ahnstandt etliche Täg vor Kiliani also im standt zu seyn, daß Ew. Hochfürstl. Gnaden ohnfehlbar darinnen residieren können“, und am 29. März 1739 bemerkt „Der Zimmermann arbeit am tachwerk undt habe denselben alle dubia gehoben undt auf dem Werksatz in natura gäntzlicb explicieret, also jetzo ohne ahnstandt fort gearbeitet wird“,[96]) so kann wohl aktive Beteiligung des Architekten an Bauleitung und Direktion nicht bezweifelt werden, die über bloßes Raterteilen weit hinausging. Nur sie erklärt die Freude des Meisters über die Ende Dezember 1744 erzielte Vollendung des Rohbaues; der anläßlich letzterer dem Bauherrn vorgelegte Zimmermannsspruch, gewiß ein unanfechtbares Zeugnis der Zeit selbst, widmet dem Architekten folgende seinen persönlichen Anteil hervorhebende Verse:[97])

„Dem kame ferner zu ein Obrist, heißt Neumann,
Der kunstreich hat vollstrecket, was er gewiesen an.“

Neumann ließ sich auch die Herstellung des großen eisernen Abschlußgitters und aller Inneneinrichtung[98]) angelegen sein; ohne sein „Parere, weilen er alle Zettuln zu unterschreiben haben solle“, durfte niemand irgendwelche Arbeit anordnen, bestellen oder vergeben.[99]) Ihm standen bei der Ausführung andere tüchtige Künstler, darunter Giov. Batt. Tiepolo und sein Sohn Domenico, Bildhauer, Stukkateure, Marmorarbeiter und Vergolder sowie auch sieben Zeichner zur Seite, welch letztere aber selbständige Arbeiten nicht geliefert zu haben scheinen.[100]) Die von dem Bauherrn angewiesenen Gratifikationen,[101]) (1733) „weil er in verschiedenen Hof- und Landtgebäuen bemüht gewesen und noch ist“ oder (1735) „für seine außerordentliche Mühe und Arbeit bei dem Cammer-, Casernen- und Festungs-, St. Martins Hospital und Seminar-Bauwesen“ weisen wieder auf persönliches Eingreifen zurück, namentlich wenn ihm ein anderer unbedeutender Meister wie Justus Heinrich Dientzenhofer in Bamberg zur Seite stand, dessen Bestellung als Hofbaumeister[102]) Neumann durchaus nicht eingehender Unterweisungen überhob. Wenn Neumann betreffs der Kirche zu Gössweinstein, deren Bau nach seinen Plänen Küchel leitete, 1734 die Instruktion des Fürstbischofs erhielt „mit dem Gössweinsteiner Kirchenbau vorzuschreiten“, muß ihm auch der Einfluß auf eine solche Beschleunigung, welche seine Bemerkung von 1733 (Zu Gössweinstein sind wir auf den Capitälern in beyden Thürn undt faciata gleich) bestätigt, von allem Anfange an eingeräumt gewesen sein.[103]) Für die hochinteressante Wallfahrtskirche zu Vierzehnheiligen,[104]) deren erste Risse nicht seinen Beifall fanden, fertigte Neumann einen neuen Entwurf, damit „diesse Kirchen ein Meisterhaftes Werk werdten“ solle; in seiner Abwesenheit leitete Küchel die Ausführung, deren Maurerarbeit Thomas Nistler, Bürger und Maurermeister in Staffelstein, leistete. Nach dem Ebracher Ausgabenbuche sind am 13. März 1716 „dem Herrn Neumann für verschiedene abriss über den neuen Abbteybau“ 100 fl. bezahlt worden, nach welchen der Würzburger Meister Joseph Greising den Bau als Baumeister mit einer Jahresbesoldung von 120 fl. führte;[105]) es handelt sich hier

[96]) Keller a. a. O. S. 70.
[97]) Keller a. a. O. S. 72.
[98]) Keller a. a. O. S. 73—75.
[99]) Keller a. a. O. S. 76.
[100]) Keller a. a. O. S. 79 u. 80.
[101]) Keller a. a. O. S. 102.
[102]) Weigmann a. a. O. S. 44.
[103]) Keller a. a. O. S. 153 uf.
[104]) Ebendaselbst, S. 168 u.
[105]) Weigmann a. a. O. S. 70 u.

hauptsächlich um die große Aula und das stattliche Treppenhaus der berühmten Zisterzienserabtei. Für das Stiegenhaus des Schlosses Bruchsal,[106]) dessen Hauptbau auch in seiner Innenausstattung bis zu Neumanns Tode im wesentlichen fertig wurde, hat der eben Genannte 1731 sogar das vom Bauherrn gewünschte Modell „in Holtz und Gips mit eigener Hand verfertigt" und intervenierte noch 1746 ebendaselbst[107]) persönlich „wegen Einrichtung des dortigen Bauwesens". Mehr als Berater stand Neumann den Kurfürsten von Trier und Köln zur Seite, von denen ersterer übrigens 1744 wünschte,[108]) der Oberst möchte „zu vollständiger austheil- und einrichtung wie so anderen Bauwesens bey ihm anoch verbleiben", da er „ohne dessen beyräthlichen mitüberschlag" im Bauwesen sich zu nichts zu entschließen vermöge, während Kurfürst Klemens August von Köln für den Schloßbau in Brühl 1740 „höchst obligiert" zu sein erklärte,[109]) falls Neumann daselbst „die dubia mit rath und that heben helfte". Nachdem aber hier ein anderer Architekt die eigentliche Bauleitung hatte, versteht man die Bemerkung Neumanns: „Ich habe also, wass ich mache mit Communication dero Baumeistern Mons. Cevillier[110]) gethan, damit kein vertruss andern mache". Welch taktvolle Rücksichtnahme auf die Stellung eines andern ständig am Werke Schaffenden, den er am 2. April 1742 selbst ausdrücklich als „Architekten" bezeichnet![111]) Wie anders äußert und verhält sich Neumann dort, wo ihm ein persönliches Eingreifen von allem Anfange zugestanden ist; so bei dem 1742 begonnenen Baue der an Stelle einer alten Kapelle errichteten Peterskirche in Bruchsaal,[112]) über welchen er am 28. März 1738 berichtet: „Heindt werde einen theil der alten Kirche von St. Peter dahier sambt dem hohe Thurn nieder legen, damit die hier ney concepirte Kirche gleich solle angefangen werden zu bauen".

Vielleicht erscheint dies nähere Eingehen auf einige Tatsachen aus der Geschichte der Dientzenhofer und Balthasar Neumanns von der Klosterneuburger Architektenfrage etwas stark abseits zu liegen. Nachdem dieselbe jedoch ganz überraschend nach der Richtung hin erörtert wurde, daß der kontraktschließende Donato Allio nicht der planliefernde Architekt gewesen sein könne, weil die planliefernden Architekten nur Berater des Bauherrn sein, sich aber an der Bauführung nie selbst aktiv beteiligen, kontraktweise keine Bauleitung oder Direktion übernehmen durften, so war die Stichhaltigkeit, beziehungsweise Unhaltbarkeit dieser letzteren Behauptungen an einigen hervorragenden Beispielen derselben Zeit und an einem Meister zu überprüfen, der wie Balthasar Neumann in abwechslungsvollster Vielbeschäftigung eine größere Anzahl belangreicher Vergleichsmomente von der Übernahme der Bauleitung und Direktion, vom aktiven Eingreifen, vom Zusammenarbeiten mit anderen Kräften, bis zur Lieferung der Risse und Modelle, zur Erteilung fachmännischen Rates beibringen läßt. Es hält nicht schwer, in dem Tätigkeitsberichte Donato Allios und den Klosterneuburger Kontrakten interessante Parallelen zu diesen Tatsachen zu finden, welche die Ausschließung eines Architekten von der kontraktweisen Übernahme einer Bauleitung gewiß weit mehr widerlegen als bestätigen.

Der aus dem Falle Neupauer-Roffrano abgeleiteten Anschauung läßt sich wohl als am meisten überzeugende Widerlegung direkt die Berufung des planliefernden Architekten zur Ausführung des Werkes, die doch nur nach kontraktmäßiger Vereinbarung in Angriff genommen werden konnte, gegenüberstellen. Am 15. März 1769 bat das Mainzer Domkapitel,

[106]) KELLER, Balthasar Neumann. S. 110.
[107]) KELLER a. a. O. S. 111.
[108]) KELLER a. a. O. S. 125.
[109]) KELLER, a. a. O. S. 128.
[110]) richtig Leveillé.
[111]) KELLER a. a. O. S. 129, Anm. 2.
[112]) KELLER a. a. O. S. 161–162.

als es sich um den neuen Domturm handelte, um die Entsendung des jüngeren Neumann:[113]) „Ew. fürstl. Gnaden Major von Neumann hat auf unsere Verahnlassung uns einen wohlgefalligen riss zu einem neuen thurn auf unsere dahiesige hohe Dom Kirchen vorlegen lassen. Nachdem nun zur diesfallsigen ausführung dessen persönliche ahnwesenheit dahier auf einige Zeit erforderlich seyn will, als nehmen die Freiheit Ew. fürstl. Gnaden umb die Ihnen des endes zu ertheilende erlaubnis hierdurch unterthänigst zu ersuchen". Wäre die Ausführung durch den planliefernden Architekten überhanpt nach dem Baubrauche unstatthaft gewesen, so hätte das Mainzer Domkapitel um die Beurlaubung des jüngeren Neumann, die ja nur für die Übernahme der Bauleitung in Mainz selbst einen Sinn haben konnte und gewiß mit der aktiven Beteiligung des Genannten rechnete, wohl kaum angesucht. Wer möchte angesichts dieses Ansuchens behaupten wollen, in Mainz hätte in der zweiten Hälfte des XVIII. Jhs. ein planliefernder Architekt sich nie an einer Bauführung selbst aktiv beteiligen, kontraktweise keine Bauleitung oder Direktion übernehmen dürfen?

Es geht nach allem gewiß nicht an, dem Donato Allio in Klosterneuburg eine ähnliche Stullung zuzuweisen, wie sie z. B. der als Baumeister des Zisterzienserklosters Schönthal a. d. Jagst in Württemberg genannte Christian Fuhr von Berlichingen neben dem bauleitenden Balthasar Neumann innehatte. Schon KELLER hat darauf aufmerksam gemacht, wie man in solchen Fällen den leitenden Architekten von dem ausführenden Maurermeister zu trennen wissen müsse.[114]) Warum soll denn das Verhältnis des Donato Allio zu seinem Sohne Franz und zu Gregor Käselik, die als Baumeister des Stiftes Klosterneuburg begegnen, nicht dasselbe sein, warum gerade dem Donato Allio die Ehre des Planurhebers und des leitenden Architekten für Klosterneuburg nicht zuerkannt werden, wenn die Übernahmsverhältnisse genau so liegen wie in anderen Fällen, in welchen die Kunstwissenschaft den urkundlich beglaubigten Anteilanspruch anderer zeitgenössischer Meister auch nicht einen Augenblick bezweifelt, geschweige denn entschieden in Abrede stellt?

Die Schatten, welche aus den Urkunden auf den Charakter des Donato Allio fallen und uns letzteren vielleicht weniger sympathisch erscheinen lassen, müssen nicht unbedingt auch seine künstlerische Qualität belasten und seine Leistungsfähigkeit herabdrücken. Trotz der unangenehmen Erfahrungen, die das Xantener Kapitel mit Meister Gerard Loemer machte, ist demselben das Talent nicht abgesprochen worden.[115]) Wenn Johann Dientzenhofer bei der Hauptabrechnnng für den Fuldaer Dom die Verwendung eines Mehrbetrages von 7309 fl. 23 kr. weder nachweisen noch denselben ersetzen kann,[116]) wenn bei Kleinheubach trotz Rückständigkeit der Arbeiten der über den Akkord ausbezahlte Betrag von 1400 fl.[117]) uneinbringlich erscheint, so hängt dies keineswegs mit einer anrüchigen Geschäftsgebarung, sondern mit zu niedrigen Ansätzen seiner Kostenvoranschläge zusammen. Die unerquicklichen Auftrittte beim Kleinheubacher Baue zwischen Meister und Handwerkern, die sogar vom Bauherrn die Arretierung des Baumeisters verlangten, bis er ihren sauer verdienten Taglohn ausbezahlt hätte, könnten auch vielleicht als Stänkerei, Zank- und Habsucht Johann Dientzenhofers gedeutet werden, wenn nicht die Unzufriedenheit des gewissenhaften Meisters mit der Ausführung den Sachverhalt anders illustrieren würde. Da er Fulda mit 1300 fl. Schulden verläßt,[118]) wäre man fast versucht, ihn für einen Schuldenmacher zu halten, dessen

[113]) KELLER, a. a. O. S. 130. Anm. 1.

[114]) KELLER, Balthasar Neumann. S. 145.

[115]) BEISSEL, Baugeschichte der Kirche des heil. Viktor zu Xanten. S. 175—179.

[116]) WEIGMANN a. a. O. S. 37.

[117]) Ebendaselbst, S. 41.

[118]) Ebendaselbst, S. 37.

unüberlegte Geldgebarung seine Witwe zu einem Nachlaßgesuch an den Kleinheubacher Bauherrn drängte, „da sie von so vielen schon geführden hauen nicht so viel erworben zu haben findten könne, womit sie sich, weniger die ihrigen ehrlich fortbringen könne". Der Prozeß, den seine vertragsmäßig haftbaren Erben mit dem Kloster Banz wegen der notwendig gewordenen Abtragung der von Johann Dientzenhofer errichteten großen Böschungsmauer führten,[119] könnte auch die Verläßlichkeit seiner Arbeit, vielleicht sogar das Ausreichende seiner Vorbildung in Zweifel ziehen lassen. Jedenfalls ließe sich aus all diesen Tatsachen ein nicht gerade schmeichelhaftes Bild des Meisters konstruieren, wenn wir nicht wüßten, daß ihm gerade Rechtschaffenheit, Treue, Fleiß und gute Aufführung nachgerühmt werden[120] und ihm selbst viel an seinem guten Rufe lag, weshalb er den Fuldaer Abt Adalbert von Schleifras 1712 um die Anweisung von 1000 fl. bat,[121] „umb ihm umb Gottes Willen aus diesem Labyrinth herauszuführen und seine Ehre zu erhalten". Die fürstliche Kammer stellte ihm am 3. Mai 1722 ein glänzendes Zeugnis „zur Widerlegung der ihm durch übelgesinnte Leuth angegebenen Ohnwahrheiten" aus, die auch dahin gingen, Dientzenhofer habe seiner heute noch tadellosen Fuldaer Kuppel keine lange Dauer zugetraut und sei deshalb noch vor gänzlicher Vollendung des Domes von Fulda weggezogen. Gegen solche Nachrede erscheinen die dem Donato Allio vorgehaltenen Baugebrechen des Schlosserhofes immerhin mehr untergeordneter Natur. Die gewagten Gewölbekonstruktionen Balthasar Neumanns in der Würzburger Residenz haben die selbst von Lukas von Hildebrand geäußerten Bedenken bis auf den heutigen Tag ohne Veränderung glänzend überdauert. Es wird heute niemand beifallen, Balthasar Neumann mit Beschränkung auf die Gegenvorstellung Hildebrands, der angeblich unter dem Gewölbe der berühmten großen Stiege sich auf eigene Kosten hängen zu lassen erbot, wenn die Konstruktion sich bewähre, nur als „einen jungen Mann voll Feuer, aber ohne Erfahrung" einzuwerten. Sah sich doch schon Hildebrand angesichts der Verwirklichung des als unmöglich Bestrittenen zum Geständnisse gedrängt, daß Neumann sich hier, wiewohl jung an Jahren, in seiner Kunst als gereifter Meister bewährt habe.[122] Wie bedenklich es aber ist, bestimmte Wechselbeziehungen zwischen moralischer Qualität und künstlerischer Leistungsfähigkeit aufstellen und letztere bei Anrüchigkeit der ersteren herabmindern zu wollen, beweist ein Blick auf den wegen seiner herrlichen Schöpfungen geprieseuen Nürnberger Meister Veit Stoß, der nach eingestandener Urkundenfälschung auf beiden Backen öffentlich gebrandmarkt und wegen Wortbruches mit vierwöchentlicher Turmhaft bestraft wurde, auf die Lebens- und Arbeitsverhältnisse des großen Rembrandt, auf den unter eigentümlichem Gemisch etwas toller Lebensfreude und heranschleichender Not Unerreichtes schaffenden Franz Hals, auf den nach allerjüngster Darstellung vielleicht von widernatürlichen Schwächen nicht freien Michelangelo.[123] Das Große ihrer Kunst bleibt groß, auch trotz der auf ihrem Lebensgange lastenden Schatten, vielleicht noch größer neben den Schwächen und Fehlern, welche die Gestaltung des Unvergänglichen wohl hemmen, aber nicht niederzuhalten vermochten. Die kunstgeschichtliche Quellendeutung würde sich auf ebenso bedenkliche als gefährliche Abwege verirren, wollte sie aus den gewiß für das künstlerische Schaffen durchaus nicht belanglosen Lebensverhältnissen und bestimmten Minderwertigkeiten einzelner Meister zu weit gehende Rückschlüsse auf ihre Leistungsfähigkeit ziehen und ihnen absprechen, was urkundliche und zeichnerische Belege ihnen zuweisen. Es liegt nicht in dem Rahmen der vorstehenden Ausführungen,

[119]) Weigmann a. a. O. S. 42. [120]) Weigmann a. a. O. S. 40. [121]) Weigmann a. a. O. S. 37.
[122]) Keller, Balthasar Neumann. S. 66 u. 68. [123]) Roeder, Michelangelo. 1907

dies für Donato Allio aufzunehmen und zu untersuchen, ob nicht hie und da eine Einschränkung oder ein Fallenlassen einzelner Vorwürfe möglich wäre, da sie für die im Klosterneuburger Falle wichtigen Fragen eigentlich belanglos erscheinen.

Nur der auf baugeschichtlichem Gebiete liegenden Errichtung des Klosterneuburger Stiftshofes in Wien (I., Renngasse 10) sei noch gedacht, welche beweisen soll,[124]) Donato Allio sei ein „Stänkerer" gewesen und sei trotz Lamentationen bei dem 1749 an den Baumeister Matthias Gerl übertragenen Baue vom Stifte Klosterneuburg vor die Türe gesetzt worden. Nach dem Briefe des Donato Allio[125]) an den Klosterneuburger Prälaten Berthold II. Staudinger (5. Dezember 1749) verhielt sich die Angelegenheit also. Donato Allio hatte Pläne für den Klosterneuburger Stiftshof in Wien vorlegt und nach des Prälaten „letzt eröffneten intention nach der hand wieder sorgfältigst abgeändert"; bei ihrer Übergabe erfuhr er jedoch, daß der Prälat „inzwischen nicht nur den Gerlischen riß vollständig zu approbieren, sondern auch nach der in solchem abgefaßten idee das gebäu selbsten anfangen zu lassen bereits" beliebt habe. Für den vieljährigen Ingenieur des Klosterneuburger Stiftsbaues, der sich damals „etwas unpäßlich befunden und fast noch immerhin das zimmer zu hüten sich gezwungen" sah, gewiß keine erfreuliche Überraschung! Man darf es ihm aufs Wort glauben, daß es ihm „schmerzlich und empfindlich fallen" mußte, sich „als einen so alt erlebten und experimentirten mann einem noch ziemlich jungen und villeicht auch noch keine prob eines herrlichen und recht soliden gebäues an den tag gelegt habenden menschen auf solche art und wider all ihm bekanntes verschulden nachgesetzter zu sehen". Denn Donato Allio war sich bewußt, daß dem Stifte durch seine „schon so viele jahre mühsambst geführte direction einige unehre oder mutwilliger schaden" nicht entstanden sei, wenn ihm auch nicht fremd blieb, daß einer oder der andere der Stiftsherrn wegen der ihm allein zum Vorwurfe gemachten kostspieligen Bauführung keineswegs gerade gut auf ihn zu sprechen war. Sicher mag die wachsende Verstimmung mancher Stiftsangehörigen über den weit die Verhältnisse des Hauses überschreitenden, nach dem Tode Karls VI. und des Prälaten Ernest Perger langsam stagnierenden Baubetrieb mit dem Wechsel der Person des Bauherrn selbst die Vergebung des Baues des Wiener Stiftshofes an den jüngeren Matthias Gerl begünstigt haben. Psychologisch und vom Standpunkte einer unleugbaren Zurücksetzung des durch volle zwei Jahrzehnte beschäftigten bejahrten Stiftsarchitekten ganz erklärlich sowie durchaus nicht in „Lamentationen" ausartend erscheint die in keinem Worte Ränke- oder Zanksucht verratende Gegenvorstellung Donato Allios, aus der ebenso viel Ergebenheit gegen das Haus als maßvolles Betonen seiner jederzeit von den Wünschen des Bauherrn abhängigen Leistungen spricht. Es mag fraglich bleiben, ob heute ein Architekt, der nach zwanzigjähriger ununterbrochener Tätigkeit für ein Stift bei Vorlage der nach den Wünschen des Bauherrn abgeänderten Pläne für einen bestimmten Bau von der während seines Unwohlseins erfolgten Vergebung desselben an einen andern Meister erfährt, sich noch so viel Zurückhaltung wie Donato Allio auferlegen würde. Wenn in diesem Falle von Ränkesucht überhaupt die Rede sein sollte, müßte sie wohl anderwärts als bei dem „vor die Thüre gesetzten" Donato Allio gesucht werden. Selbst seinem Urteile über seinen glücklicheren Mitbewerber läßt sich jene Zurückhaltung nicht absprechen, die sich seit dem Regensburger Hüttentage als Pflicht für Meister und Gesellen eingebürgert hatte, um sogar den Schein zu vermeiden, daß einer den andern von einer ihm übertragenen Arbeit verdrängen wolle. Wenn man in dem Ausdrucke der Hoffnung des Donato Allio,

[124]) Alexander Hajdecki, Klosterneuburger Baugeschichten. [125]) Pauker a. a. O. Akten, S. 11—13. Nr. 7.

der Prälat werde ihm die ihm von seinem Vorgänger so „ausnehmend erwiesene" Gnade und Ehre „noch in seinen letzten tägen vor anderen" vergönnen, nicht eine Anspielung auf die eventuelle Übertragung des Wiener Stiftshofbaues erblicken will, so wird man in dem Schreiben des Meisters vergebens die Formulierung einer solchen Forderung suchen und die Bestätigung dafür vermissen, daß Allio ein „Stänkerer" sei. Es geht doch nicht an, berechtigte Verstimmung, die sich von jedem böswilligen Winkelzuge freihält, einfach als Stänkerei, Ränke- oder Zanksucht zu stigmatisieren.

Die volle Unglaubwürdigkeit jeder Einzelheit der Klosterneuburger Baukontrakte und der sie ergänzenden Berichte Donato Allios von 1746 und 1755 müßte zunächst mit durchaus unanfechtbaren Gründen und Belegen erwiesen werden, ehe überhaupt an eine Ausschaltung des Genannten als des entwerfenden und leitenden Architekten gedacht werden und das Stift zu einem Verzichte auf seinen bisher hochgehaltenen Meister genötigt erscheinen könnte. Bis dahin darf die kunstgeschichtliche Forschung die Stellung des Donato Allio zum Entwurfe und zur Ausführung der imposanten Klosteranlage durch das von Pauker veröffentlichte Quellenmaterial als vollkommen gesichert betrachten. Denn nachdem es den entwerfenden Architekten jener Zeit durchaus nicht verwehrt war, über die Ablieferung der Pläne hinaus den Bauherrn zu beraten, an der Bauführung sich aktiv zu beteiligen und kontraktweise eine Bauleitung oder Direktion zu übernehmen, so läßt sich mit dem erhaltenen Kontrakte über Donato Allios Bestellung als Ingenieur des Klosterneuburger Stiftsbaues, dem bauordnungsmäßig eigene Baumeister unterstanden, die Bedeutung des Künstlers für die Entstehung der Entwürfe und ihre Ausführung nicht länger ernstlich bestreiten, sondern gerade zuverlässigst beweisen. Es dürfte kaum irgend jemand so leicht gelingen, angesichts dieses Belegmateriales, dessen Erschließungswichtigkeit die Klosterneuburger Prälaten Peitl und Piffl gleich einsichtig erkannt haben, dem Stifte Klosterneuburg Donato Allio als entwerfenden und leitenden Architekteu endgültig wegzunehmen.[126]) Die mit so viel Pietät zusammengehaltenen Belege des Hauses sprechen nur für ihn, für keinen andern. Klosterneuburg hat nach dem heutigen Stande der Dinge, wenn die Feststellung kunstgeschichtlicher Tatsachen unmittelbar an den Wortlaut primärer, vollständig unverdächtiger Quellen anknüpfen darf, es durchaus nicht nötig, nach einem Ersatzarchitekten von Rang und Ansehen Umschau zu halten. Es ist für seine Baugeschichte nicht auf eine Entschädigung für einen Verlust angewiesen, den es nicht zu fürchten braucht. Stift Klosterneuburg hat sich mit der Veröffentlichung Paukers, welche für die Kunstgeschichte Wiens und der Barockkunst Österreichs ein außergewöhnlich wertvoller Beitrag bleibt und von den Baugeschichtsforschern wegen ihrer interessanten Aufschlüsse besonders dankbar eingeschätzt wird, den in seiner Tradition fortlebenden Architekten Donato Allio ganz neu gesichert im Sinne der Dichterworte:

„Was du ererbt von deinen Vätern hast,
Erwirb es, um es zu besitzen."

In der Verteidigung dieses gleichsam neu erworbenen Besitztitels darf Klosterneuburg gewiß auf die Unterstützung der kunstforschenden Kreise Österreichs zählen, welche die objektive Aufhellung der Baugeschichte einer so wichtigen Kulturstätte auch als ihre Ehrensache betrachten und heute mehr denn je zuvor begründetes Recht zu haben glauben, Donato Allio als den Schöpfer des imposanten Klosterneuburger Stiftsbaues zu bewundern.

[126]) Alexander Hajdecki, Klosterneuburger Baugeschichten.

KUNSTGESCHICHTLICHES

JAHRBUCH

DER K. K. ZENTRAL-KOMMISSION FÜR ERFORSCHUNG UND ERHALTUNG DER KUNST- UND HISTORISCHEN DENKMALE

HERAUSGEGEBEN UNTER DER LEITUNG IHRES PRÄSIDENTEN SEINER EXZELLENZ JOSEF ALEX. FREIHERRN VON HELFERT VON PROFESSOR MAX DVOŘÁK

HEFT II. III. 1908



WIEN 1908
IN KOMMISSION BEI ANTON SCHROLL & Co.
KUNSTVERLAG -- WIEN I MAXIMILIANSTRASZE 9

INHALT.

▫ ▫ ▫

Über die Einteilung der Kunstgeschichte in Hauptperioden

Von Franz Wickhoff

Nichts könnte unrichtiger sein als die Aufstellung vieler kurzfristiger Perioden, nach deren Ablaufe man die Entwicklung der Kunst immer von neuem beginnen ließe, während im Gegenteile, seit die Kultur im Zusammenhange fortschreitet, das menschliche Geschlecht nur dreimal in die Natur gegriffen hat, um eine völlig neue Kunstperiode zu beginnen.

Erstens zur Zeit der Vorherrschaft der Euphratländer, eine Periode, die wir, da es hauptsächlich die Bibel ist, die uns über diese Zeitläufe berichtet, billig die biblische nennen können, ein zweites Mal bei den Griechen, woran sich die Völker reihen, die sich ihnen anschlossen. Diese nennen wir die klassische Periode. Ein drittes Mal, als sich die Völker nach Ablauf der klassischen Kultur neuen Aufgaben zuwandten. Diese dritte, die moderne Periode, ist seither niemals unterbrochen worden, wir stehen noch heute in deren Ablauf.

In der ersten Periode, nachdem die primitiven Versuche der Nachbildung von Tieren und Menschen gelungen waren, kam alles darauf an, einen Raum zusammenhängend darzustellen, eine Fläche nachzubilden oder einen ansteigenden Berg, worauf Menschen und Tiere sich tummeln und worüber die Himmelslichter leuchten und glänzen. Die babylonische Kunst hatte diese Probleme zuerst gelöst, die minoische sie endlich zu hoher Vollendung gebracht. Die ägyptische Kunst macht im Raumzusammenhange einen Rückschritt. Sie gibt nicht mehr einen für den Beschauer richtigen Zusammenhang, sondern sie begnügt sich mit einer Art additioneller Vereinigung. Sie gibt z. B. einen Fluß mit gekräuselten Wellen wieder, die Kähne, die auf ihm gleiten, in einer Zone darüber, die Fische, die sich darin tummeln, auf einer Zone darunter, oder einen von Bäumen umstandenen Teich, wo diese Bäume nach allen Richtungen hin vom Ufer sich ausbreiten.

Die ägyptische Kunst macht in anderer Weise einen schier unglaublichen Fortschritt, nämlich in der Beseelung des Menschen durch Nachbildung des Auges. Der Augapfel wird durch Einsetzung eines Quarzes dargestellt, worin die Iris durch eine durchsichtige Linse von bläulicher oder bräunlicher Farbe eingefügt wird, die Pupille durch ein kleines Grübchen mit schwarzer Masse ausgefüllt, so daß der Beschauer, wenn er die Statue umkreist, das Auge mit seiner wechselnden Spiegelung wie das eines Lebenden erblickt. Die Statue wirkt, so wenig sie noch anatomisch durchgebildet ist, durch das lebendige Auge wie ein Abbild des Lebens.

Im Relief und der verwandten Malerei werden die Umrisse der Figur nur ausgefüllt und, um eine Schattierung in sie hineinzubringen, durch flache Modellierung en creux verstärkt.

Noch eine andere Erfindung haben wir den Ägyptern zu verdanken, die Erfindung der Steinbaukunst, denn die babylonischen Stufenpyramiden, worauf sich die Kultusstätten erhoben, waren wie die Vergrößerung von Sandhäufchen, womit sich die Kinder belustigen. Die Gestaltung der Steinbaukunst und ihre Übertragung nach Griechenland erfüllt die Zeit zwischen der biblischen und hellenischen Kunst. Der ägyptische Tempel und der dorische spielt dieselbe Rolle, wie nach dem Ausleben der klassischen Kunst der romanische und der gotische Kirchenbau, der die nächste Zwischenperiode zwischen dor klassischen und modernen Kunst ausfüllt.

Die zweite Periode, die der klassischen Kunst, entwickelt sich allmählich durch Weiterbildung der ägyptischen Skulptur und Architektur, wobei die Reste der mykenischen, oder wie wir sie besser nennen, der minoischen Kunst mithalfen. Es hätte die hellenische Kunst ohne Beibringung neuer Erfindungen zu ihrer hohen Vollendung und unvergleichbaren Herrlichkeit gelangen können, indem immer neue Beobachtungen aufgehäuft wurden. Zuerst mußte der quadratische Steinpfeiler sich zur Figur abrunden, der Bronzeguß die Bewegungsfreiheit erhöhen, die Ausbildung der Gruppe durch kühne Verschlingungen der Teile sie noch mehr ausgestalten.

Das neue Problem, das die klassische Periode aufnahm und wodurch sie über die frühere emporwuchs, war etwas so Staunenswertes, wie es auf dem Gebiete der Poesie die gleichzeitige Erfindung der Tragödie war, nämlich die Erfindung der Malerei. Da war zuerst die durch Abschattierung bewirkte Rundung, dann die Raumvertiefung durch Perspektive und durch den Schlagschatten, dann wieder, womit die altorientalische Kunst begonnen hatte, die Zusammenfügung aller Elemente zu einem zusammenfassenden Raume, sei es in freier lichter Landschaft oder im festumzirkten Inneuraume. Mit der Erfindung der Malerei läßt sich an Bedeutung nichts vergleichen, weder was früher geschehen war, noch was später geschehen konnte.

Nichts von den alten Errungenschaften der Kunst wurde dabei aufgegeben oder vernachlässigt. Der Wagenlenker in Delphi zeigt mit anderen technischen Mitteln dieselbe Wahrwirkung des Auges wie die plastischen Werke der Ägypter. An den dorischen Tempel fügte sich der grazile jonische und daran der noch künstlichere korinthische, der alte Zentral- und Kuppelbau wurde aus der minoischen Kunst wieder aufgenommen und fand besonders reiche Ausbildung, als er erst bis zu den Römern gelangt war. Indem aus der Natur allmählich, wie es die Zeiten gestatteten, weitere Beobachtungen angenommen wurden, fand die menschliche Gestalt weitere Ausbildung.

Von der Bildung der menschlichen Formen vollzog sich vom VI. Jh. an bis zur Diadochenzeit, ja, bis zu den Römern ein beständiger Fortschritt, indem einmal der Körper, einmal das Gesicht mehr bevorzugt wurde. Es gab nie oder immer eine realistische Kunst. Man sehe nur Photographien von nackten Südländern an, es ist nicht nötig, sie viel zu verändern, um sie den besten Antiken anzunähern. Dürers und Rembrandts Nackte sehen anders aus, weil sie eben von anderen Völkern stammen. Was uns Spätgeborenen wie gewollter Idealismus erscheinen wollte, entstand, weil sich die Kunst zu den nordischen Völkern gezogen hatte, wo die Vorbilder anders aussahen. Schon Vasari sagte, die Deutschen wären, bekleidet, prächtige, stattliche Männer, aber zu Modellen könne man sie nicht brauchen. Als man nun

Menschen, wie die bewunderten Antiken, wieder darstellen wollte und die umgebende Natur dafür nicht gebrauchen konnte, entlehnte man die Formen Vorbildern anderer Zeiten und anderer Völker. Die Kunstwerke wurden künstlich.

Die dritte Periode, die moderne, in welche alle diese Vorgänge fallen, wird charakterisiert durch die Teilnahme der mannigfaltigen Volkstypen an ihr. Hatten an der ersten, der biblischen Periode, nur die wenigen Völker des Zweistromlandes und die des Niltales teilgenommen, waren die Hellenen und ihr Anhang auf das südliche Klima beschränkt, so konkurrieren jetzt Norden und Süden, Westen und im beschränkten Sinne auch der von jeher wirkende Osten. Die Periode des Mittelalters umfaßt für die Kunst eine andere Zeit, als man sie für die politische Geschichte abzuspalten gewohnt ist. Sie dauert für die Kunst vom V. bis zum XII. Jh. der christlichen Zeitrechnung. Es hat im Mittelalter eine ähnliche additionelle Lösung aller Elemente begonnen, wie einst in Ägypten. Um die Szene am Ölberge, die unter dem Nachthimmel vorgeht, zu veranschaulichen, hatte man einen Streifen stockfinsterer schwarzer Nacht gemalt, darüber einen zweiten Streifen, licht, mit dem Mond und den Sternen und einen dritten darunter mit der Landschaft, worin die Handlung deutlich vor sich geht. Die innere Modellierung mit Eigenschatten jedoch und Schlagschatten hatte sich erhalten, vor allem in der spätgriechischen, der sogenannten byzantinischen Kunst, so daß deren Figuren durch das ganze Mittelalter hindurch dieselbe Wirkung ausüben, wie die klassischen und die modernen. Die ostasiatische Kunst, der antiken und nicht etwa der altorientalischen Kunst entstammend, hat zwar die Schlagschatten eingebüßt, aber sich durch eine solche Fülle von Naturbeobachtungen entschädigt, so daß sie der neueren Kunst als Bringerin des Lichtes aus dem Osten erscheinen konnte. Nichts, was einmal gefunden wurde, geht wieder gänzlich verloren, es gruppiert sich nur verschieden. Die klassische Kunst hatte aus Gründen der Verdeutlichung in der Mosaikmalerei die verschiedenen Farbtöne sichtlich voneinander trennen müssen. Das hatte die byzantinische Kunst durch das Mittelalter aufbewahrt, so daß es die neue oder neueste Malerei zu ungeahnter Kunstwirkung wieder herbeibringen konnte. Im Reliefstiel der trajanischen Zeit war es zuerst versucht worden, durch Massung von Figuren die Menge auszudrücken, das war bald an die Stelle der feineren Gruppierung getreten und war im Mittelalter der einzige malerische Behelf, um Massenwirkungen auszudrücken. Als im XII. Jh. die gotische Plastik wieder mit der Aufstellung von Freifiguren begann, unterschieden sich diese zunächst von den antiken Freifiguren dadurch, daß sie aus übereck gestellten Pfeilern gemeißelt wurden, so daß die Ellenbogen rechts und links und die gefalteten Hände mitten in eine Kante kamen, was eine neue Abtreppung der Gewandfalten bedingte. Immer mehr und mehr wird der Raum beschränkt, der durch die gotische Figur ausgefüllt wird oder was dasselbe ist, den Raum immer mehr und mehr mit lebendiger Bewegung erfüllt. Es bildet sich zunächst die S-förmige Schwingung aus, dann die Y-förmige Verbindung von Mutter und Kind. Ähnlich werden in der Malerei, deren Hauptaufgaben jetzt in der Glasmalerei gelöst werden, die dreipaßförmigen und vierpaßförmigen knappen Räume durch passende, gefällig gedrehte Figuren ausgefüllt.

Die gotischen Figuren sind in ihrer Art durchgebildet wie die griechischen, ja, bei der unendlichen Mannigfaltigkeit, bei dem nicht endenwollenden Vorrat an plastischen Figuren und an Glasgemälden in jeder einzelnen gotischen Kirche sind die Aufgaben in der gotischen Kunst viel mannigfaltiger, als sie je in einer früheren Periode waren. Die Griechen hatten die vegetabilen Formen kaum geschätzt, selten oder spärlich nachgebildet, die Römer

zwar Blattzweige und Laubkränze in Marmor oder Silber zu großartiger und zugleich inniger Wirkung gestaltet, aber erst die Gotiker griffen kühn in die Vegetation und schufen alle Wiesenblumen und Sträucher zu gigantischen Dekorationen um, die zwar aus der nächsten Umgebung kamen, aber durch Umbildung in Riesengröße eine neue Wirkung ausübten. Sie sind die Begleiter und das Widerspiel des geometrischen Maßwerkes, das sie umflechten.

Auf die Zeit der Gotik folgt die Zeit der Renaissance, d. h. die Zeit, in der das retrospektive Zurückgreifen auf eine frühere Periode allgemein wurde. Wir sahen schon, wie man unter den Diadochen auf den minoischen Zentral- und Kuppelbau zurückgriff. Unter Augustus wurde nach der Schlacht bei Actium die Dekorationsweise der alten Ägypter wieder hervorgesucht, wofür der zweite und dritte Stil in Pompeji ein sprechendes Beispiel sind. Das war jedoch Modesache, eine vorübergehende Modesache. Zur Zeit der Renaissance wurde eine retrospektive Bewegung ausschlaggebend. War von der großen hellenischen Malerei nichts erhalten oder nichts zugänglich, denn die herrlichen bemalten Vasen lagen noch unter der Erde vergraben, so war die antike Architektur und ihre dekorative Plastik vollständig da oder durch leichtes Bemühen vollständig wieder zu gewinnen. Die eigentliche Erfindung der modernen Kunst war die Gotik gewesen, sie wurde vernachlässigt und das retrospektive Wesen der Renaissance bildete sich zum wichtigsten Stile aus.

Die europäischen Nationen traten eine nach der andern wie nach einem Kanon in die Kunst ein. Im XIII. und XIV. Jh. standen in Kunst und Sitte die Franzosen voran, im XV. Jh., dem der Spätgotik, die Deutschen, das XVI. Jh. mit den fünf großen bildenden Künstlern, mit Michelangelo, Raffael, Correggio, Tizian und Tintoretto, gehört den Italienern, das XVII. Jh. den Spaniern, das XVIII. Jh., das des Rokoko, wieder den Franzosen, das XIX. Jh. den Engländern und das XX. Jh. scheint den Amerikanern zu bleiben, während die ganze Zeit bald da, bald dort die japanische Kunst ihre Laute vernehmen läßt. Es war in moderner Zeit möglich geworden, durch die Malerei alle Empfindungen des Auges auszudrücken. Es ist von Tizian gesagt worden, er habe nicht das Auge, er habe den Blick gemalt. Dasselbe hätte man schon von Giotto sagen können. Dessenungeachtet hat im XVIII. Jh. die spanische Plastik wieder auf einen ganz altertümlichen Verismus in der Darstellung des Auges zurückgegriffen. Man stellte, um die Lebenswirkung zu erhöhen, das Auge wieder in einer Weise dar, wie es seinerzeit in der altägyptischen oder klassischen Kunst einer frühen Epoche, etwa bis zum delphischen Wagenlenker, dargestellt worden war. In der Sakristei von Toledo steht in einem Glasschrank der heilige Franz, als ein kleines Gugelmännchen mit einer großen Kapuze und eingesetzten Augen, so lebendig, als wollte dieses Figürchen mit seinen klugen Äuglein, in dieses Glaskästchen magisch gebannt, das Jüngste Gericht heranzappelnd erwarten.

Sehen wir auf Michelangelo zurück, so schien es, als hätte sich Michelangelo vollständig den Wiederbelebern der Antike anschließen wollen, bald jedoch trat er in die Fußstapfen Giovanni Pisanos und wurde mit seinen vier Tageszeiten in der Sakristei von San Lorenzo der größte aller Gotiker. Tizian griff auf die Zerlegung der Farben in den Mosaiken zurück und schuf dadurch die moderne Malerei, Leonardo und Correggio hatten das Helldunkel ausgebildet, wobei sie nicht ohne Einwirkung von Michelangelo blieben, in dem alle Künstler wie in einem Brennspiegel zusammentrafen und von dem sie wieder nach allen Seiten ausstrahlten.

Als die Deutschen ihre größte Erfindung für alle Zeiten geschaffen hatten, mit beweglichen Lettern zu drucken, schufen sie ein Analogon, das auch nicht wieder vergehen sollte, den Bilddruck. Durch die Verbreitung von Holzschnitt und Kupferstich haben sich die Deutschen im XV. Jh. über alle Nachbarvölker erhoben. Selbst Dürers unvergleichliches Ingenium hätte sich ohne diese vorangegangenen Erfindungen so hoch nicht erheben können.

Wie ein nie versiegender Strom, ohne Unterbrechung strömt die Kunst von ihrem Beginne fort lu unendliche Zeit. Alle Abschnitte, die wir machen, bedeuten nichts anderes, als daß wir bei der Fülle des Stoffes zuweilen stillehalten müssen, um Atem zu schöpfen, doch nirgends beginnt eine ganz neue Kunst, deren langsame Veränderungen wir immer erst nach großen Zeitperioden beobachten können.



Fig. 23 Die badenden Nymphen. Stich von Quirin Boel nach einem verlorenen Gemälde von Palma Vecchio

Bemerkungen zu Palma Vecchios „Verführung der Calisto" im Städelschen Kunstinstitut

Von Georg Swarzenski

Die Auffindung von Palma Vecchios Nymphenbilde bedeutet nicht nur eine Vergrößerung des œuvre eines hervorragenden Künstlers, sondern eine Bereicherung unserer Kenntnis der venezianischen Malerei in einem besonders kritischen Stadium ihrer Entwicklung und nach den verschiedensten Richtungen hin. Die Zuweisung des Bildes, das zuerst von Claude Philipps in die Literatur eingeführt worden ist[1]), an Palma, ist evident und bedarf keiner weiteren Ausführung (Taf. IV). Schwieriger wäre ein Aufdecken all der komplizierten Beziehungen, durch die das Bild mit der Gesamtentwicklung der venezianischen Malerei verknüpft ist, und der Versuch einer ganz exakten Datierung. Hierfür wäre aber eine gründliche Auseinandersetzung mit Giorgione und der Jugendentwicklung Tizians notwendig, die in diesem Zusammenhange billigerweise nicht erwartet werden kann. Meines Erachtens ist das Bild um 1512—1515 zu datieren. Daß es in diese verhältnismäßig frühe Zeit gehört, wird zunächst durch den giorgionesken Charakter des Bildes nahegelegt. Hierbei handelt es sich keines-

[1]) Burlington Magazine X (1907), p. 315

wegs nur um jenes poetische Stimmungselement, welches man mit dem Namen des Giorgione zu verbinden pflegt. Die Figur rechts ist geradezu eine weiterentwickelte Variante der Hypsipyle im Giovanellibilde und der weiblichen Figur auf der nur im Stich erhaltenen „Auffindung des Paris"; übrigens findet sie sich analog im Motiv auch auf dem Concert champêtre des Louvre, welches aber wohl kaum dem Giorgione angehört. In ähnlicher Weise „giorgionesk" zeigt sich Palma nur noch in dem schönen Fragment einer Landschaft mit zwei Nymphen und Hirten bei Claude Philipps[2]). Als sichere Arbeiten Palmas, die noch heute unter dem Namen Giorgiones gehen, sind in diesem Zusammenhange vor allem zu nennen das männliche Porträt der National Gallery[3]) (Nr. 636, sogenannter Ariost, respektive Prospero Colonna?), der „Seesturm"[4]) und vermutungsweise das „Horoskop"[5]), dessen allein erhaltene Kopie eher auf eine Erfindung Palmas als Giorgiones zu weisen scheint. Daß das Bild trotz seiner giorgionesken Klänge und Anklänge nicht früher, als oben angegeben, zu datieren ist, ergibt sich besonders aus dem Charakter der Landschaft, und zwar bei dem Mangel datierter Arbeiten Palmas durch Analogieschluß mit der Entwicklung Tizians. Die Landschaft zeigt übrigens bei allen typischen Eigenschaften eine bemerkenswerte Eigentümlichkeit: den Abschluß des Vordergrundes durch einen verhältnismäßig breiten Wasserstreif. Die venezianische Kunst der Zeit kennt dieses Motiv sonst eigentlich nur in solchen Fällen, wo es gegenständlich bedingt ist, wie in den Tauf- und Christophbildern[6]). Als rein künstlerisches Kompositionsmotiv wird es erst wieder in der Barockzeit (z. B. bei Fr. Albani) häufiger. Ein sehr verwandtes Beispiel aus der Zeit des Palma bietet die venezianische Landschaftsmalerei nur noch in einer Zeichnung der Uffizien[7]), die fälschlich als Giorgione bezeichnet ist; eine entferntere Ähnlichkeit in der horizontalen Anordnung der Wasser- und Wiesenstreifen des Vordergrundes zeigt auch der jetzt als Poseidon und Amymone bestimmte Stich[8]) des Girolamo Mocetto, B. 11.

[2]) a. a. O. XI (1907) 188 f.

[3]) Dieses und das Porträt der Slg. Querini-Stampalia in Venedig zeigen unter allen mit Palma in Beziehung gebrachten männlichen Porträts den Stil des Künstlers in so zwingender Weise, daß jeder Zweifel ausgeschlossen sein sollte. (Merkwürdigerweise in letzter Zeit auch noch Herbert Cook — Giorgione, London, Bell. 1907, p. 81 f., 85 f — für Giorgione.) Vgl. zuletzt W. Schmidt, Rep. f. K. W. XXI (1908), p. 115 ff. Das Münchener sogenannte Selbstporträt erscheint gerade beim Vergleiche mit diesen beiden Bildern weniger charakteristisch; aber man beachte die Angabe Vasaris (Palma), für die jedenfalls mehr ins Treffen zu führen ist als für Morellis Zuschreibung an Cariani. Schmidts Zuweisung einer Anzahl anderer giorgionesker männlicher Porträts an Palma ist nicht überzeugend. Dagegen gehört vermutlich dem Palma das Porträt eines Mannes (mit Pelz und weißem Hemde vor einer Säule und gerafftem Vorhange) im Museo Civico zu Vicenza. — Zu der Bemerkung Schmidts, daß das Crespi-Bild am wahrscheinlichsten von Palma sei, sei an eine Angabe Ridolfis erinnert (Marav. 1648, p. 112), wonach in der Sammlung van Veerle ein „ritratto della regina Caterina Cornaro" von Palma gewesen sei; aber anscheinend das gleiche Modell wie auf dem Crespi-Bilde findet sich auch auf einem der bekannten Wiener Frauenbildnisse von Palma (127, 142).

[4]) Siehe vor allem Burlington Magazine X 246 f. Das in der Figurengebung verwandteste Bild Palmas, Adam und Eva in Braunschweig, bei dem man meinen sollte, daß kein Mensch an Giorgione denken kann, wurde dennoch im XVIII. Jh. als Giorgione erworben und ging lange unter diesem Namen.

[5]) Es handelt sich hier offenbar um gar nichts anderes als um eine Darstellung der drei Lebensalter (Schrey). Vgl. auch die Beschreibung eines Bildes unter diesem Titel, das als Giorgione in einem italienischen Verkaufskataloge des XVII. Jhs. erscheint, bei Campori, p. 443: Giorgione da Castelfranco: l'età dell' uomo, cioè in un canto vi sono 3 puttini, due giocano ed uno che dorme, e nell' altro canto un giovane appresso una ninfa posti a sedere sotto un albero quali scherzano con subioli; e poi nel lontano in un belissimo paese, v'è un vecchio quale si scalda al foco. Die Beschreibung erinnert sehr an das Tizianische Bild in Bridgewater-House. (Eine Replik desselben, die unter dem Namen Giorgiones ging, bei Sir Will. Farrer. S. Philipps, Titian. London 1898, p. 34). Eine andersartige, verschollene Allegorie „la vita dell' huomo" von Giorgione beschreibt Ridolfi (Marav. I 82).

[6]) In analoger Weise gegenständlich bedingt in der Profanmalerei, z. B. auf Mantegnas „Vertreibung der Laster" im Louvre und Barbaris Galathea in Dresden.

[7]) Nr. 1756 f. Nackter Mann und Frau am Wasser, links der Mann sitzend, rechts die Frau gehend.

[8]) Siehe in Monatshefte für Kunstwissenschaft I 3.

Wären uns venezianische Profanbilder aus dem Anfange der Hochrenaissance häufiger erhalten, so würde man in ihnen in ähnlicher Weise feste Bildtypen erkennen, wie es bei den Madonnen- und Heiligenbildern und bei den Porträtdarstellungen möglich ist. Daß der hier vorliegende Bildtypus[9]) eine ganz bestimmte, konventionelle Verwendung innerhalb der Innendekoration des vornehmen venezianischen Hauses voraussetzt, ist keine Frage. Aber in welcher Weise diese dekorative Zweckbestimmung bei derartigen Gemälden zu denken ist, muß bei dem heutigen Stande der Forschung offen bleiben. Bemerkenswert sind in dieser Hinsicht zwei Angaben, die der Anonimo Morelliano über ein verlorenes Profangemälde Palmas macht: die „Ceres", die er 1532 im Hause des Andrea di Oddoni sah, befand sich „nella porta a meza scala", und in analoger Weise war dieses gleiche Bild schon aufgestellt, als es 1512 (? 1528?[10])) bei Francesco Zio war und vom Anonimo als „la nympha nella porta della camera" verzeichnet wurde. Diese Angaben sind um so wichtiger, als es fast die einzigen sind, die diese Quelle über die Art der Bilderaufstellung in den venezianischen Häusern aufweist. Vielleicht handelte es sich um eine Art von surportes. Als „Bildtypus" betrachtet, erinnert das Frankfurter Bild besonders an die Venusdarstellungen[11]) Giorgiones (Dresden) und Palmas (Dresden und Cambridge). Doch sei in diesem Zusammenhange wenigstens noch auf ein verschollenes Gemälde dieser Gattung von Palma hingewiesen, die „Badenden Nymphen", die uns in einem Stiche von Quirin Boel erhalten sind[12]) (s. Fig. 23).

Am nächsten steht das Frankfurter Bild aber in dieser Hinsicht der „himmlischen und irdischen Liebe" Tizians. Es sind dies die beiden einzigen venezianischen Bilder aus dieser Epoche, welche in reich entwickelter Landschaft zwei weibliche Profanfiguren einander gegenüberstellen; bei beiden Bildern stimmen die Höhenmaße auf einen Zentimeter, die Figuren sind annähernd gleich groß und in ihren Köpfen nach den gleichen Typen weiblicher Schönheit stilisiert.

Beide Bilder sind durch Rudolf Schrey auf den gleichen Darstellungsgegenstand gedeutet worden: die Verführung der Nymphe Calisto, gemäß der Erzählung in Ovids Metamorphosen II 409 ff. Wäre diese Deutung für die „irdische und himmlische Liebe"[13]) allgemein angenommen, so würde ihre Übertragung auf das Bild des Palma ohne weiteres als selbstverständlich erscheinen. Aber da Ludwigs — ganz andersartige — Deutung des Borghese-Bildes aus dessen Nachlaß zu erwarten ist, möge diese Frage aus dem Spiele bleiben, in ihrem jetzigen Stadium könnte ein Beweis für die Deutung des Frankfurter Bildes hieraus doch nicht gewonnen werden. Daß diese Deutung aber für das Frankfurter Bild die richtige

[9]) Deutlich läßt sich die Nachwirkung dieses Typus auch im venezianischen Kupferstiche verfolgen, z. B. bei Campagnola.

[10]) Ludwig im Jahrbuch der preuß. Kunstsammlung XXIV (1903), p. 64.

[11]) Zu vergleichen noch die Venusdarstellung auf dem Stiche angeblich nach Giambellin von Lisebetius. Ferner die den Venusdarstellungen Palmas ähnliche Federzeichnung angeblich Dom. Campagnoles im British Museum 96—6—2—1. Eine liegende Venus mit Amor schon auf einem der Medaillons in der Architektur von Cimas Glorifikation des Täufers in der Madonna dell' orto.

[12]) Über das Bild ist außer dem Stiche, der es ausdrücklich als Palma Vecchio bezeichnet (J. Palma senior p.), nichts bekannt. Der Charakter der Landschaft erscheint auf dem Stiche in der Tat palmesk, dagegen lassen die Figuren den Stil des Palma kaum noch erkennen. Die Komposition ist interessant für die Beziehungen Correggios zur venezianischen Kunst.

[13]) Erwähnt sei hier eine interessante allegorische Darstellung in einer oberitalienischen Miniatur aus der Zeit Pisanellos' (Mailand, Ambrosiana, I. 69 Sup.), die im Anschlusse an den Text (Heroides Volgarizzate) als „amor onesto e disonesto" zu bezeichnen ist: Zwei elegante Frauen stehen einander gegenüber, — die links durchbohrt von einem brennenden Liebespfeile, die rechts unberührt von den Pfeilen, die ein oben, in einem Flammenmeere stehender Amor auf sie abschießt.



PALMA VECCHIO. VERFÜHRUNG DER CALISTO

STAEDELSCHES KUNSTINSTITUT

ist, ist im höchsten Grade wahrscheinlich; sie ist völlig ungezwungen und viel näherliegend als es im ersten Momente vielleicht erscheint.

Daß Ovid — der „summus doctor fabularum“, wie er schon im frühen Mittelalter genannt wird — und zwar speziell in seinen Metamorphosen die ergiebigste und zugleich populärste Quelle für derartige Darstellungen war, bedarf kaum eines Beweises. Als Ridolfi von den Bildern spricht, die Giorgione für die häusliche Innendekoration malte, sagt er: nelle quali faceva per lo più favole d'Ovidio (Maraviglie I 79). Die Metamorphosen — „der Mahler Bibel“ wurden sie in Deutschland genannt[14]) — waren, abgesehen von den Textausgaben, seit dem Jahre 1497, während des kurzen Lebens Palmas, in Venedig achtmal in reich



Fig. 24 Jupiter und Calisto. Miniatur einer Pariser Handschrift (Bibl. Nat.-Mus. Fr. 137)

illustrierten Holzschnittausgaben aufgelegt worden[15]); dazu kommen in dem gleichen Zeitraume zwei weitere Ausgaben an anderen Orten[16]), die die venezianischen Holzschnitte benutzen; in jeder dieser Ausgaben ist auch die „Verführung der Calisto“ illustriert. Und das wichtige ist, daß es sich bei all diesen Ausgaben nicht um philologische Humanistenausgaben handelt, sondern um populäre Editionen, die statt des lateinischen Textes zumeist eine sehr freie Übersetzung in vulgärem Italienisch geben. Bemerkt sei auch, daß bereits im ausgehenden Mittelalter in den Miniaturhandschriften der üblichen Ovidtransskriptionen (Moralitäten usw.) die Szene illustriert wurde. So in einer oberitalienischen Trecentohand-

[14]) Sandrart in der Übersetzung der Metamorphosen, die er im Anschlusse an Karel van Mander seiner Teutschen Akademie beigab. Ed. 1679 II 3: „Wegen Ahmahlung der vielen Historien der Maler Bibel genennet“.

[15]) 1497, 1501, 1509, 1513, 1517, 1518, 1522, 1527. Siehe G. Duplessis, Essai bibliographique sur les différentes éditions des oeuvres d'Ovide ornée de planches usw. Paris, Techener 1889 (Dupl. 9, 10, 12, 13, 30, 36, 43, 51).

[16]) Parma 1505 (Dupl. 11), Tusculan. 1526 (Dupl. 47).

schrift in Gotha[17]) und einer französischen Handschrift des XV. Jhs. in der Bibliothèque Nationale[18]) (s. Fig. 24).

Vergegenwärtigt man sich den Kern der Fabel — die Verführung einer Nymphe (Calisto) durch ein Wesen, welches zu diesem Behufe die Gestalt einer Jungfrau (Jupiter als Diana) angenommen hat — und vergegenwärtigt man sich anderseits die diskrete, verallgemeinernde, wenig dramatische Erzählungsart, die die venezianische Malerei in dieser Epoche des Überganges zur Hochrenaissance unter dem Zeichen des Giorgione liebte, so muß man wohl auf eine Komposition kommen, wie sie hier vorliegt. Daß zunächst die beiden Frauen in einer gewissen erotischen Beziehung zueinander stehen, bedarf angesichts des Bildes kaum eines Beweises; der Ausdruck der liegenden Figur links ist begehrliches Werben, bei der

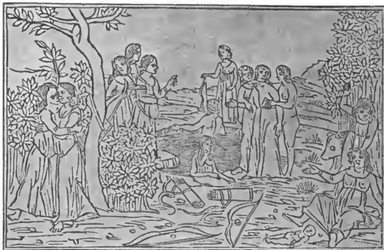


Fig. 25 Venezianischer Holzschnitt mit der Fabel der Calisto, nach der Ausgabe von 1497

sitzenden Nymphe rechts keusche Zurückhaltung. Die landschaftliche Szenerie und Stimmung deckt sich mit der Schilderung Ovids: Es ist nachmittags, als Calisto in den waldigen Hain gekommen ist.

ulterius medio spatium sol altus habebat,
cum subit illa [Calisto] nemus, quod nulla ceciderat aetas.

Weiter:

. . . inque solo, quod texerat herba, iacebat.

Und später wird noch einmal der Ruheplatz der Nymphe als Rasen — „de caespite“ — bezeichnet. Auch die italienischen Bearbeitungen verzichten niemals, wenigstens ganz, auf eine dementsprechende Angabe der Szenerie. In der nur resumierenden, vulgärsten aller Bearbeitungen — der seit 1497 immer wieder in Venedig gedruckten Ausgabe[19]) — wird

[17]) Hofbibl. Cod. I 98. Vgl. JAKOBS u. UCKERT I 252.

[18]) Ms. fr. 137, Bl. XVI v. Über die Hs. vgl. PAUL PARIS, Les Mss. franç de la Bibl. du Roy, p. 266 f.

[19]) Der Titel: Ovidio metamorphoseos Vulgare. Seit 1505 zumeist mit dem Kommentar des Raphael Regius.

von dem „bello cespo di arbore" gesprochen, und in der Bearbeitung des Nicolo di Augustini[20]) (seit 1522) von einem „praticello"[21]). Ausführlicher gehen dann erst Ludovico Dolce[22]) und G. A. dall' Anguillara in ihren Nachdichtungen auf die Schilderung des Schauplatzes ein. Bei Dolce heißt es:

Gia Febo era salito a mezo 'l giorno
e' nfiammeve la terra il caldo raggio
quaodo Calisto in uo boschetto
— — — — — — — — — — — — —
spesso e folte le piante eran d' intorno
a cui ferro giamei non fece oltraggio.
— — — — — — — — — — — — —
nel mezo bavea un pratel' d'herbe e di fiori
questo per letto suo Calisto elesse.

Von besonderem Interesse gestaltet sich aber die Schilderung der Szene in der ottava-rima-Übersetzung des Anguillara[23]) (seit 1528); je größer hier die Abweichungen von dem originalen Ovid-Texte werden, desto mehr decken sie sich mit der Ausgestaltung der Landschaft in dem (natürlich älteren) Frankfurter Bilde:

del piu supremo cielo Febo havea visto
tutti il caldo fuggir del mezzo giorno
— — — — — — — — — — — —
quando ella per fuggir qual caldo raggio
volle por meta alqnanto al suo viaggio
dal sole in una selva si nasconde
di grossi faggi e d' elevati cerci.

Und nun belebt die Nachdichtung, ganz abweichend von Ovid, dieses Landschaftsbild durch Einführung eines Gewässers, an dem Calisto[24]) — in langatmiger Schilderung — sich tränkt und wäscht, wovon bei Ovid selbst ebenfalls nicht die Rede ist!

Si ferme ad un ruscel di limpidi onde
— — — — — — — — — — — —
indi si chioa a la gelata fonte
— — — — — — — — — — — —
beve e poi lava le sudeta fronte
indi s' asside in terra e si discalza.

Nun bildet allerdings das Wasser in der venezianischen Landschaftsmalerei gerade während ihres durch Giorgione bestimmten Entwicklungsstadiums ein beliebtes und häufiges Motiv. Aber es ist schon gesagt worden, daß die breite Schilderung des Wassers in dem Frankfurter Bilde kompositionell sehr auffällig und ungewöhnlich erscheint. Im Zusammenhange mit jener venezianischen Nachdichtung der Szene ist es demnach vielleicht nicht gewagt, diesem landschaftlichen Motiv zugleich eine gewisse ikonographisch-gegenständliche Bedeutung zu geben. Tatsächlich spielt schon in jener oben genannten, entzückenden goti-

[20]) Tutti gli libri de Ovidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in verso vulgar con le sue allegorie.

[21]) Etwas ausführlicher die französischen Transcriptionen: Calisto . . . . entra dedans ung boys pour soy en lombre reposer . . . . puis après se coucha sur la verde herbe sous lombre dun arbre . . . [Jupiter] prist la forme et contenance de dame Dyane . . . vers elle saproucha et la colla et la baisa. Nach einem Exemplare des XV. Jhs. in London (Royal Ms. 17. E. IV Bl. 28 v. f.).

[22]) Le trasformationi di M. Lodovico Dolce (tratte da Ovidio). Auch die Illustrationen dieser späteren Ausgaben halten an den Holzschnitten der Ausgabe von 1497 fest.

[23]) Le metamorfosi d'Ovidio. Ridotte da Giov. Andrea dell' Anguillara in ottava rima.

[24]) Calisto selbst wird hier geschildert mit capel biondi . . . vestito a guisa d'una pastorella . . . vestio puro e schietto per dimostrar la purità del petto . . . l'angelico suo viso . . . il vago dei begli occhi!

schen Miniatur der französischen metamorphoses moralisées die Szene an einem Brunnen, bei dem Calisto in burgundischer Tracht sich niedergelassen hat, während Jupiter — freilich nicht als Mädchen, sondern als wunderlich beflügelter Jüngling — sich ihr nähert und sie an die Brust faßt (s. Fig. 24). Für die Entwicklung der Komposition mag es übrigens nicht unwesentlich sein, daß auf dem unzählige Male wiederholten venezianischen Holzschnitte von 1497 in der Mitte der Szenerie sich ein Teich befindet; er gehört hier allerdings — als notwendiger Bestandteil — zu der zweiten Szene der Fabel, der Entdeckung der Schuld der Calisto, die hier neben der vorhergehenden Szene der Verführung und der folgenden der



Fig. 26 Majolikateller von Ippolito Rambaldotti in Wien

Bestrafung der Calisto durch Juno auf einem Bilde dargestellt ist (Fig 25). In ähnlicher, „kontinuierender" Erzählungsweise war die Calistogeschichte gewiß recht oft auf Cassonebildern dargestellt worden, und so kann es wohl gekommen sein, daß das Wasser zu einem konventionellen Bestandteile in der landschaftlichen Komposition dieser Fabelbilder wurde.

Entspricht die in dem Bilde geschilderte Situation durchaus dem literarischen Vorwurfe, so entspricht es auch dem Erzählungsstile der venezianischen Malerei dieser Zeit, daß der Maler auf eine individuelle Charakteristik der Figuren verzichtet hat. Die beste Parallele bietet auch hierfür die Darstellung der Szene in dem genannten venezianischen Holzschnitte: man sieht hier nichts anderes als zwei Frauen, die sich umarmen, und keine von beiden ist irgendwie als bestimmte literarisch-mythische Persönlichkeit charakterisiert. Erst in den

Darstellungen aus späterer Zeit wird die eine der beiden Frauen durch eine kleine Mondsichel im Haare als Diana gekennzeichnet, oder es wird ihr der Adler als Symbol des Jupiter beigegeben, und schließlich wird die Szene durch den üblichen Apparat von Amoretten usw. bereichert.

Die Deutung des Frankfurter Bildes wird um so wahrscheinlicher, als eine andere Szene aus der Calistofabel, nämlich die Entdeckung der Schuld der Calisto, bekanntlich zu den beliebtesten Darstellungen der mythologischen Malerei gehörte; die Fabel selbst war



Fig. 27 Majolikteller im Wiener Hofmuseum

also der Malerei durchaus geläufig, und man darf wohl sagen, daß die Szene der Verführung einem Maler oder Liebhaber wenigstens ebenso reizvoll erscheinen mußte, als die folgende Szene der Entdeckung, die später so populär wurde. Tatsächlich wäre es schlechterdings falsch, wenn man einwenden wollte, daß gerade jene erste Szene der Fabel gar nicht oder nur ausnahmsweise dargestellt worden sei. In der Buchillustration ist die Szene der „Verführung“ bis in das XVIII. Jh. hinein in allen Ländern[25]) ebenso oft und ebenso ausführlich geschildert worden, wie die „Entdeckung“, und in der Malerei jedenfalls häufiger, als man bei einer ersten Durchsicht annehmen möchte[26]).

[25]) In der deutschen Renaissance z. B. von Virgil Solis.

[26]) Vielleicht ist die Szene schon auf einem der beiden fälschlich Giorgione zugeschriebenen Cassonetafeln in Padua zu erkennen.

So wurde die Szene im XVI. Jh. gemalt von Primaticcio[27]) (oder Rosso), im XVII. Jh. von Nicolas Poussin[28]), Rubens (das bekannte Kasseler Bild), Pieter de Grebber[29]), Poelenburch, Dirk Dalens (Harlem), A. Mijtens (? Kassel 43); im XVIII. Jh. mehrfach von Boucher[30]) und J. H. Tischbein[31]). Auch in den Handzeichnungen ist die Szene häufig zu finden[32]) und auf eine gewisse Popularität läßt schließlich vor allem noch ihr Vorkommen in kunstgewerblichen Arbeiten und Erzeugnissen der Kleinkunst schließen. Besonders interessant ist es, daß die Szene auch auf italienischen Majoliken der Renaissance nachzuweisen ist, z. B. auf einem urbinatischen Istoriati-Teller und einem Durantinischen von Ippolito Rambaldotti im Wiener Hofmuseum[33]) (s. Fig. 26 und 27). Um auf andere, zweifelhafte Darstellungen der Szene in der Majolikamalerei nicht einzugehen, seien als gesicherte Beispiele noch ein Castelli-Teller des XVII. Jhs. im Musée Cluny (Nr. 3046) und eine französische Fayence in der Art Palissys im Louvre[34]) genannt, von anderen Erzeugnissen des Kunstgewerbes und der Kleinkunst eine süddeutsche oder venezianische Seidenstickerei des späten XVI. Jhs. im Kunstgewerbemuseum zu Frankfurt, eine Schweizer Ofenfließe im Züricher Landesmuseum und eine niederländische Elfenbeingruppe des XVII. Jhs. im Grünen Gewölbe zu Dresden (Nr. 339)[35]). — Diese willkürlich aufgegriffenen Beispiele dürften immerhin zeigen, daß die Darstellung der Szene nicht ungewöhnlich war, und daß eine entsprechende Deutung des Frankfurter Bildes durchaus naheliegend erscheint.

Palmas Kunst wandte sich entschieden in erster Linie an die Liebhaberei privater Kunstfreunde. Öffentliche Aufträge für Staat und Kirche haben ihn offenbar weniger beschäftigt und interessiert als profane oder religiöse Bilder für den Schmuck des Hauses oder die Privatandacht. „Molti quadri e ritratti che fece a diversi gentil' uomini“ heißt es schon bei Vasari[36]). Dadurch erklärt sich nicht nur die relative Seltenheit seiner Gemälde, sondern auch die Schwierigkeit, ihre Geschichte festzustellen. Denn die venezianischen Hausinventare der Renaissance verzeichnen die Gemälde zumeist ohne Angabe des Künstlers, ja sogar ohne Angabe des Gegenstandes. Besondere Beachtung verdient in diesem Zusammenhange außer den bekannten Angaben des Anonimo Morelliano, durch die wenigstens drei Bilder des Künstlers identifiziert werden können, eine Stelle bei Sansovino (ed. 1581, p. 143): il palazzo di Francesco di Prioli procurator di San Marco, dove si conservano pitture illustri di Jacomo Palma Vecchio, il quale favorito da questa casa non solamente fu trattenuto da

27) Siehe DIMIER, le Primatice. Paris, Leroux 1900, p. 78, 496, Lünettenbild im Badezimmer zu Fontainebleau (zerstört). Vor 1547. Gestochen von René Boyvin (ROBERT-DUMESNIL VIII 47 Nr. 73) und Dominicus Vitus (NAGLER 439).

28) SMITH 183, Besitzer unbekannt. Gestochen von Jakob Frey und J. Daullé. Vermutlich handelt es sich um das gleiche Bild von Poussin, welches als „Jupiter onder de gedaante van Diana by Calisto“ im Jahre 1738 in einer Amsterdamer und 1731 in einer Auktion in Haag (mit dem Zusatze „zeer kapital“) erscheint. Siehe HOET, Catalogus I 496 und II 11. Eine echte Zeichnung für diese Szene von Poussin in Venedig (Akad. Rahmen 75, Nr. 427).

29) Sammlung im Schlosse Hollenburg. Siehe Österr. Kunsttopographie I Bezirk Krems. Wien 1907, p. 179.

30) Siehe MICHEL, François Boucher. Nr. 179, 180 181, 194. Eine dieser Darstellungen, von denen Repliken nicht gerade selten zu sein scheinen, ist wohl identisch mit einem Bilde im Besitze des Fürsten Youssoupoff (Trésors d'art en Russie VI, 1906).

31) Cassel Nr. 690.

32) Die Zeichnung Poussins in Venedig s. o. Anm. 28. Eine Tuschzeichnung in der Brera unter „Scuole Romana“ (etwa die Richtung von G. B. Franco). Zeichnung von Pietro Testa in den Uffizien. Im Kupferstichkabinett des Städelschen Instituts Zeichnungen von Jacob de Wit und Johannes van Drecht.

33) Saal XX, Vitr. 3, Nr. 51 und Nr. 34.

34) Siehe S. DIMIER a. a. O. p. 216 Anm.

35) Bemerkt sei, daß auch die Bestrafung der Calisto durch Juno in der italien. Majolikamalerei des XVI. Jhs. öfter nachzuweisen ist, z. B. Wien, Hofmuseum Nr. 23 und Österr. Museum Nr. 9517 (1532), im Louvre (Col. Campana G. 284), in Braunschweig Nr. 1141, im Mus. arch. zu Mailand.

36) ed. MILANESI V 244.

lei, ma vi habitò lungamente e l' ornò di quadri molti singolari[37]). Es ist selbstverständlich, daß derartige Gemälde nicht nur in ihrer engeren Heimat einem häufigen Besitzwechsel unterlagen, sondern sie wanderten schon frühzeitig und zahlreich nach dem Auslande. Ridolfi (Maraviglie, ed. 1648, I 122) bestätigt das ausdrücklich: trattenendosi per lo più in far cose a privati, la maggior parte delle quali sono state portate altrove da forestieri. Deshalb ist es wohl der Mühe wert, die Nachrichten zusammenzustellen, die die alten Inventare und Auktionskataloge, vornehmlich die der großen niederländischen Bilderauktionen des XVII. und XVIII. Jhs., über Palma Vecchio enthalten: Besonders ergiebig — und gerade für die italienische Kunstgeschichte noch nicht ausgenutzt — ist der von Gerard Hoet angelegte „Catalogus“ derartiger Kataloge[38].) Daß alle derartigen Angaben mit Vorsicht aufzunehmen sind, ist ja selbstverständlich; aber anderseits ist gerade die Geschichte der venezianischen Malerei des frühen XVI. Jhs. darauf angewiesen, die literarische Tradition zu verwerten. Abgesehen von der häufigen Verwechslung von Palma Vecchio und Palma Giovine, die sogar noch bei Tassis zu konstatieren ist, ist die Konfusion unter den um Giorgione nnd den jungen Tizian sich gruppierenden Künstlern damals schon ebenso groß gewesen wie heute! Ich verzeichne im folgenden die Bilder nach ihrem Gegenstande, und zwar ausschließlich diejenigen, die ausdrücklich unter dem Namen des Palma Vecchio genannt werden.

La vergine col bambino e S. Giuseppe. — Verona, Giov. P. Curtoni. 1662. Campori p. 200.

De heilige Familie Christi, in verscheyde Beelden van Palma Vecchio, extraordinaer kragtig geschildert, en aengenaem gecoloreert. h. 3 f., br. 5 f. — Amsterdam, 26. VII. 1713. Hoet I 151, Nr. 16 (2110—0).

De h. Familie, uytvoerig, geschildert in de smaak van Titiaan, door Giacomo Palma, den Ouden. — Gräfin Albemarle. Haag, 26. X. 1744. Hoet II 143, Nr. 4 (43—0).

Een Maria met het Kindje en St. Joseph, ovaal, door Palma Vecchio. h. 32 d., br. $24^1/_2$ d. — P. J. Snyers. Brüssel, 23. V. 1758. Hoet III 208, Nr. 127 (16—10).

[37]) Eine Sacra conversazione, ehemals in der Sammlung Leuchtenberg in Petersburg aus dem Besitze der Priuli, erwähnt Crowe-Cav., D. A. VI 539. Zahlreiche Belege haben sich für die Beziehungen Palmas zu den Querini erhalten. Die Querini waren mit den Priuli verschwägert; die Tochter des oben genannten Franc. P. heiratete 1528 Franc. Querini. Ein verschollenes Altarbild (sposalizio) in S. Antonio a castello, das Palma urkundlich 1520/21 malte, war eine Stiftung der Maria Querini. Siehe Vasari VI 244, Ridolfi I 120. In Palmas Nachlasse fanden sich 6, größtenteils unvollendete Bilder Palmas, für Franc. Priuli, darunter auch das oben genannte männliche Porträt der Sammlung Querini-Stampalia. Vgl. Ludwig a. a. O. p. 79. Die ganz zwingenden stilkritischen Gründe der Zuweisung dieses Bildes an Palma sind hierdurch auch dokumentarisch zu stützen. Im übrigen läßt sich auch für das verwandte Londoner Porträt (s. o. p. 55 Anm. 3) eine literarische Bestätigung finden: In der Londoner Handschrift „De picturis in museis Dni. Andreae Vendramenn positis“ von 1627 (Ms. Sloane 4004) findet sich auf p. 35 ein Frauenbildnis von Palma, mit einem Lorbeer(?)baum im Hintergrunde ganz in der Art wie auf dem männlichen Porträt der National Gallery.

[38]) Erwähnt sei hier auch ein Bild im Auktionskataloge der Sammlung des Kardinal Valenti (Amsterdam 18 IV 1763. Hoet III 307, Nr. 99): Een Vanitas, verbeeld door een Vrouw met een Doordshoofd in haare Armen, door Pordenon; synde geschildert op doek; p. 24 d, br. 17 d. Wohl zu identifizieren mit dem Bilde der sogenannten „lady professor“ bei Lady Ashburton und in diesem Falle eine Bestätigung für Berensons Zuschreibung an Bernardo Licinio. — Unter dem Namen des Giorgione erscheinen bei Hoet folgende Bilder: Flucht nach Ägypten (Graf Arundel, Amsterdam 1684. Hoet I 1). — Findung Mosis (Amsterdam 1700 I 54. — Das. 1720 I 238). — Urteil Salomos (Haag 1743 II 96). — Angelica, nackt, lebensgroß, vom Rücken (Rotterdam 1676 II 340). — Musikspieler (Amsterdam 1734 I 416). — Lautenspieler und Damen (Amsterdam 1684 I 1). — „Een Zinnebeeld“ (Manier-„de trant“-Giorgiones) (Amsterdam 1734 I 417). — Ein Soldat (Amsterdam 1739 I 614). — Karl der Kühne (Das. I 612). — Paola Gonzaga und Margareta Trivulzi (Gegenstücke, Brustbild mit Händen) (Princ. Trivulzio. Amsterdam 1764 III 385). — Ein Bild mit zwei Brustbildern (Haag 1721 III 377). — Mann und Frau (Doppelporträt) (Amsterdam 1704 I 73).

De groetenisse van de Harders aan Jesus, Maria, Joseph, seer raar, door Palma den Ouden. — Reynier van der Wolf. Rotterdam, 15. V. 1676. Hoet II 341, Nr. 16 (3000—0).

La madonna di Giacomo Palma il Vecchio, che discopre il putino alli pastori, che sono venuti per adorarlo, e sono cinque, uno, che gli sta avanti inginochiato, ha duoi colombini appresso, un altro, che è in piedi ha un agnello in braccio, dietro del quale gl' è un cane con un cardellino sù a un sasso, dietro alla Madonna gl' è San Gioseffo, che siede con un bastone in mano, gli sono poi molte figure sparte per il quadro con una gloria d' angeli, hora à la cornice nera, è di rame, ma sarà d' oro se io vivo. — Roberto Canonici. Forrara, 1632 (verbrannt). Campori, p. 115 (400 scudi).

Due quadri, ciascheduno alto on. 30., largo 20., in uno evvi un Ecce homo, nell' altro una madonna Addolorata[39]), di Palma vecchio. — Casa Gonzaga di Novellara, nach 1728. Campori, p. 639 (50 dob).

S. Girolamo, del Palma Vecchio. — Venedig, Verkaufskatalog. XVII. Jh., Campori, p. 435[40]).

Un quadro dipinto in tela, tirata sopra la tavola, opera del Palma Vecchio . . . rappresentante N. S. G. C. Ma chiama S. Matteo, il quale con una mano tiene o depone alcuno monete; più che mezze figure al naturale . . . . h. 1 b. 10 on., br. 2 b. 3½ on., scantonato con cornice intagliata e dorata, larga on. 6. circa. — Verkaufskatalog, XVII. Jh., Campori, p. 438.

Lazarus verwekking, van Palma Vecchio, kragtig en goet. — Pieter Six. Amsterdam, 2. IX. 1704. Hoet I 71, Nr. 5 (330—0)[41]).

D'Opwekking van Lazarus, van Palma Vecchio. h. 2½ f., br. 3 f. 4 d. — Quiryn van Biesum. Rotterdam, 18. X. 1719. Hoet I 226, Nr. 3 (175—0).

Lazarus opwekking, door de Oude Palma. — Willem Six. Amsterdam, 12. V. 1734. Hoet I 414, Nr. 73 (54—0).

Cenacolo[42]) di Christo con gli apostoli, di mano del Palma Vecchio, con cornice dorata fatta a cordone. h. 2 b. 10 on., br. 2 b. 8 on. circa. — Cesare d' Este. Modena, 16. VI. 1685. Campori, p. 311.

Het Avondmael, door Palma Vecchio, h. 5 f. 2 d., br. 7 f. 8 d. — Quiryn van Biesum. Rotterdam, 18. X. 1719. Hoet I 226, Nr. 2 (325—0).

Een schetse verbeeldende de Geesselinghe van onzen Heer, door Palma Vecchio. h. 1 f. 8. d., br. 11½ d. — Graf v. Fraula. Brüssel, 21. VII. 1738. Hoet I 525, Nr. 80 (6—10).

Cristo morto[43]) con le Marie e altre figure intiere, quadro del Palma Vecchio, circa un p. ½ per ogni lato. — Casa Meniconi. Perugia, 1651. Campori, p. 169 (Sc. 80).

Een fraay stuk, zynde een ryke Ordinantie, verbeeldende de Begraavenis van Christus, Meesteragtig op paneel geschildert, door Palma Senior. h. 22 d., br. 18, d. — Principe Trivulzio. Amsterdam, 29. VIII. 1764 Hoet III 384, Nr. 34 (105—0).

Den dooden Seligmaker aangebeden van de H. Maget ende de Engelen, door Palma Vecchio. h. 2½ d., br. 2 f. — Graf v. Fraula. Brüssel, 21. VII. 1738. Hoet I 544, Nr. 290 (19—0).

[39]) Zu vergleichen hierfür das Bild in Genua.

[40]) In dem gleichen Verzeichnis erwähnt ein „quadro grande, del Palma Vecchio".

[41]) Außer dem feinen, kleinen Bilde bei Frizzoni existiert noch ein Stich von Quirin Boel mit einer Auferweckung des Lazarus nach Palma Vecchio, abweichend von dem Frizzonischen Bilde, Hochformat.

[42]) In SS. Apostoli und S. Maria Mater Domini befanden sich Darstellungen des Abendmahls, die als Arbeiten des Palma Vecchio galten (Ridolfi a. a. O. I 119; Boschini, le rich. minere, 1674, Sest. della Croce p. 19).

[43]) Derartige Bilder der Pietà wären am ehesten mit der entsprechenden Darstellung des Polyptychons in S. Maria Formosa in Verbindung zu setzen.

Een doode Christus met verscheide Engelen, door den Oude Palma, deftig van Schildering en Tekening, h. 4 f. $1^1/_2$ d., br. 2 f. 5 d. — Pieter de Klok. Amsterdam, 22. IV. 1744. Hoet, II 129, Nr. 10 (16—10).

De Koninginne van Scheba di zig presenteert voor den Throon van Salomon met haar geheelen Treyn, door Palma Vecchio. h. 2 f., br. 3 f 2 d. — Graf v. Fraula. Brüssel, 21. VII. 1738. Hoet I 549, Nr. 350 (12—0)[44].

Suzanna verrast door de twee Boeven, zynde de Suzanna wonderlyk geschildert en geteekent. Dit Stuk is gekomen uit het Kabinet van den Hertog van Grammont, door d' oude Palma. h. 2 f. 2 d., br. 3 f. — Jacques Meijers. Rotterdam, 9. IX. 1722. Hoet I 268, Nr. 25 (100—0)[45].

Andromeda van den Ouden Palma. — Antony Hoevenaer. Amsterdam, 15. IV. 1693, Hoet I 17, Nr. 21 (16—10)[46].

Palma Vecchio: Un Giove quale vezzeggia Ganimede[47], e fra le nuvole si vede Giunone a rimirarli, figure intiere, a sedere sopra l' aquila. h. 6 qu., br. $2^1/_2$ qu. In cornice d' ebano. — Verkaufskatalog, XVII. Jh. Campori, p. 446.

Palma Vecchio: Un Marco Aurelio, quale studia, fra due filosofi, mezze figure quanto al vivo[48], fatto in tavola. h. 4 qu., br. 5 qu. In cornice tutta dorata. — Verkaufskatalog, XVII. Jh. Campori, p. 445.

Un quadro con una Venere ignuda a giacere su l' erba con panno rosso sopra il quale appoggia il braccio manco e con il diritto dà una saetta ad un amorino che la prende stando in piedi in bel paese, opera assai bella del Palma, in tela. h. 5 pmi., br. $8^1/_2$ pmi., con cornice liscia alla romana. — Christine von Schweden, ca. 1689. Campori, p. 347 (Das bekannte Bild des Fitz-William-Museum in Cambridge, aus der Orléans-Sammlung, in die die Bilder der Königin 1722 über die Odescalchi kamen.)

Een slapent Vrouwtje met een Kintje in een Landschap, van Palma Vecchio, seer raar, en natuurlyk uytgevoert. — Pieter Six. Amsterdam, 2. IX. 1704. Hoet I 71, Nr. 4 (600—0).

Een slapende Venus met een Cupido, door de Oude Palma, niet minder zo goed als van Titiaan. — Willem Six. Amsterdam, 12. V. 1734. Hoet I 414, Nr. 74 (170—0).

Een leggende Venus, door Palma Vecchio. h. 3 f. 3 d., br. $5^1/_2$ f. — Josua van Belle. Rotterdam, 6. IX. 1730. Hoet I 352, Nr. 1 (65—0).

Venus, leggent Figuur, als 't Leven, heel beeld, in een schoon Landschap door Palma den Ouden. — Reynier van der Wolf. Rotterdam, 15. V. 1676. Hoet II 341, Nr. 17 (3000—0).

44) Ridolfi, Marav. 233, erwähnt ein Bild dieses Gegenstandes von Andrea Schiavoni.

45) Hier ist wohl an ein späteres Bild in Art der von Vorsterman als Tizian gestochenen Komposition zu denken; vgl. das Schulbild im Museum zu Chicago (Abb. im klass. Bilderschatze).

46) Es handelt sich vermutlich um die bekannte Komposition von Palma Giovine (cf. das Bild in Cassel). Auch 1696 wird eine Andromeda „von Palma“ in Amsterdam versteigert, ohne daß gesagt ist, ob es sich um den alten oder jüngeren Palma handelt (Hoet I 39, Nr. 122).

47) Nach Cr.-Cav. (D. A.) VI 541 verschollen beim Verkaufe der Sammlung Renier. Das hier im Zusammenhange mit diesem genannte Bild einer „Juno, Minerva und Venus“, welches Tassi (Vite 1797 I 99) unter Berufung auf Sandrart nennt (aus der Sammlung Van Vos, Amsterdam), ist nicht von Palma Vecchio und nicht identisch mit dem „quadro con tre dee“, das Boschini (Carta del navegar 1660 p. 320) in der Sammlung des Baron de Tassis rühmt und welches wohl eher nach Art der „drei Grazien“ in Dresden (damals Sammlung Giustiniani) zu denken ist. Denn Sandrart (ed. 1675 II 184) spricht hier deutlich von Palma Giovine, den er allerdings vor Palma Vecchio behandelt.

48) Zu beachten als eine Drei-Halbfiguren-Komposition. Eine weitere verschollene Komposition dieser Gattung von Palma findet sich in der Londoner Vendramin-Handschrift p. 29. In der Mitte eine Frau in üblicher reicher, dekolletierter Toilette, etwas nach links gewandt; links ein Mann mit Hakennase und Kappe nach rechts; rechts eine zweite Frau.

Doe tele grande con doe figure de done retrate dal naturale fatte a olio de mano de Jacomo Palma da Venetia con le cornice dorate e lavorate a larabescha con le sue coltrine de cendale carmesino[49]). Cardinal Ipolito Medici. Mailand, 1525. Campori, p. 38.

Una donna di Giacomo Palma il Vecchio dal mezo in su con li capelli per spalla vestita d'un bell abito, ha un cordoncino al collo con una crocetta, ha la cornice di nogara. — Roberto Canonici. Ferrara, 1632 (verbrannt). Campori, p. 121 (sc. 50).

Un quadro ritratto di Donna Venetiana con capelli biondi, parte raccolti in capo, parte sparsi per le spalle, scoperta bona parte del petto, e il resto in Camiscia con un panno verde sciolto, del Palma Vecchio, in tavola, h. p. mi 3 ca., br. p. mi $2^1/_4$. Con cornice liscia alla romana (Wien, Hofmuseum 142). — Christina von Schweden, ca. 1689. Campori, p. 341.

Lucretia van de Oude Palma. Amsterdam, 16. V. 1696. Hoet I 35, Nr. 18 (30—10).

Een Lucretia van Palma, ongemeen fraci. — Jan Agges. Amsterdam, 16. VIII. 1702. Hoet I 64, Nr. 5 (225—0).

Diana, de manicr van de Oude Palma. — Willem Six. Amsterdam, 12. V. 1734, Nr. 139, Hoet I 417, Nr. 139 (10—10).

Un quadro ritratto di un doge Venctiano con veste dogale con cappa d' armellino e sotto veste di broccato bianco col suo corno a sedare, quale è poco più di mezza figura al naturale, del Palma Vecchio, di tela in piedi. h. $4^1/_3$ pmi., br. $3^3/_4$ pmi. Con cornice dorata liscia alla romana. — Christine von Schweden, ca. 1659. Campori, p. 340.

Palma Vecchio: un ritratto d' un uomo, cioè una testa in tavola, al naturale, h. $2^1/_2$ qu. br. $1^2/_3$ qu. in cornice di noce. — Verkaufskatalog, XVII. Jh. Campori, p. 415.

[49]) Wichtig als zeitgenössische Angabe über eine venezianische Originalrahmung.

Ein Frauenbildnis Rembrandts

Von Hans Tietze

Aus der Kollektion Douglas in London ist in jüngster Zeit ein Frauenbildnis Rembrandts in den Besitz des Herrn Bergrates Max Ritter v. Gutmann gelangt, das durch die folgenden Zeilen zum erstenmal publiziert werden soll (Taf. V). Das auf Leinwand gemalte Bild mißt 37 × 48 *cm*, scheint aber ursprünglich etwas größer gewesen zu sein. Es ist das en face gesehene Brustbild einer etwa vierzigjährigen Frau in braungrünem Kleide mit brauner Pelzverbrämung und gelblichweißem, gesticktem Einsatze. Um das braune, ins Rötliche spielende Haar ist ein olivenbraunes Kopftuch geschlungen, dessen Mitte durch ein dunkelgoldenes Geschmeide verziert ist. Vom Kopftuche fällt ein zarter durchsichtiger Schleier auf die Schultern herab und lagert sich locker auf dem flaumigen Pelzwerke der Verbrämung. In dem ganzen Bildnisse, das sich kräftig von dem olivengrünen Hintergrunde abhebt, waltet ein grünlichbrauner Gesamtton vor; bei näherem Zusehen aber entfaltet sich der ganze farbige Reichtum, der Rembrandts mittlere Zeit charakterisiert. Namentlich den Schultern und dem Kopfschmucke ist in diesem Sinne liebevolle Sorgfalt gewidmet; Braun und Olivengrün sind in allen Nuancen nebeneinander gesetzt und darüber spielt das Licht, das sich in Perlenketten auf den Rändern des Schleiers sammelt.

Auf der Rückseite des Bildes befindet sich von späterer Hand die Aufschrift „Rembrandt f. 1639"[1]); wahrscheinlich ist dies die Kopie einer Inschrift, die vor der Verkürzung des Bildes darauf zu lesen war. Diese Datierung findet durch die Malweise und Auffassung des Bildes eine vollständige Bestätigung. Der starke vlämische Einschlag, der den ersten Eindruck bestimmt und für eine frühere Datierung — etwa in die Zeit der Münchener Heil. Familie 1631 — sprechen würde, verwischt sich bei näherem Zusehen und weicht dem Haupteindrucke der reichen Farbigkeit, die wir bei Rembrandt um 1640, in jenen arbeitsfrohen Tagen seiner jungen Ehe finden. Die Stimmung jener Periode spiegelt sich in den Bildern jener Zeit wieder, die in sicherer Kraft und fröhlicher Vollreife in Rembrandts Werk eine Gruppe für sich bilden. Die Dresdener Saskia ist die schönste Frucht jenes Abschnittes, die 1643 datierte Saskia des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums aber ist das für die Einreihung und Datierung des Gutmannschen Porträts richtigste Bild (Fig. 28) und bestätigt jenes Datum von 1639. Denn hier finden wir die gleiche Haltung und Auffassung, dieselbe Farbigkeit des Gewandes, auf dem Schleier und Goldschmuck sich dem Lichte zum Spiele bieten,

[1]) Da das Bild gegenwärtig in die Holzverkleidung der Wand eingelassen ist, habe ich diese Aufschrift nicht selbst gesehen.

den gleichen, etwas phantastischen Aufputz. Ob wir aus diesem auf ein persönliches Verhältnis der dargestellten Frau zu Rembrandt schließen dürfen, wie das bei solchen etwas auffallender kostümierten Bildnisfiguren in der Regel geschieht, erscheint mir zumindest doch sehr zweifelhaft. Denn es läßt sich weder die geringste Ähnlichkeit mit irgend einer der ihm nahestehenden Personen noch auch das nochmalige Vorkommen dieses Kopfes im



Fig. 28
Rembrandt, Bildnis der Saskia. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

Oeuvre Rembrandts feststellen. Mir scheint der Aufputz auch durchaus nicht so auffallend zu sein, daß wir hier das Bildnis eines Modells sehen müßten; das sehr sorgfältig ausgeführte — leider zum Unterschiede von dem Reste des Bildes nicht ganz unberührte — Gesicht mit dem behäbigen Ausdrucke und den ausgearbeiteten Zügen legt eher die Vermutung nahe, daß wir es mit einem wirklichen Porträt zu tun haben, dessen Erwerbung für Wien eine sehr wesentliche Bereicherung seines Kunstbesitzes bedeutet.



REMBRANDT FRAUENBILDNIS



Fig. 29 Prag, Standbild des hl. Wenzel von Peter Parler. Detail

Die monumentale Plastik der Prager Dombauhütte um die Wende des XIV. und XV. Jahrhunderts

Von Alfred Stix

Die monumentale Plastik Prags um die Wende des XIV. und XV. Jhs. steht in engster Verbindung mit drei großen Bauwerken, die von Kaiser Karl IV. begonnen, von seinem Nachfolger König Wenzel IV. weiter geführt und teilweise vollendet wurden. Es sind dies der Dom zu St. Veit, die Teynkirche und der Altstädter Brückenturm.

St. Veit wurde nie vollendet, eine weitere Ausschmückung der Teynkirche mit Skulpturen verhinderten die Hussitenstürme, der plastische Schmuck der Flußseite der Brückentürme wurde in Kriegszeiten zerstört. Wir finden in Prag deshalb nicht eine solche Fülle des Materials wie sie beispielsweise die gleichzeitigen Nürnberger Kirchen bieten. Als vollen Ersatz dafür müssen wir es betrachten, daß das Handwerksmäßige weit zurücktritt. Die Prager Denkmäler sind mit wenigen Ausnahmen qualitativ hochstehende Arbeiten, in denen

wir die Linien der Entwicklung klarer verfolgen können als in den vielen Dutzenden fast fabrikmäßig erzeugten Statuen, mit denen so viele Kirchen des XIV. Jhs. angefüllt sind.

Die Zeit, welche hier behandelt wird, umfaßt die Jahre von 1373 bis beiläufig 1410.

Den Reigen eröffnen die Bildwerke des Domes, zuerst eine Strebepfeilerstatue des hl. Wenzel, dann folgen die 7 Grabmäler, etwas später sind die 21 Büsten der Triforiumsgalerie und 10 solche an der Außenseite des Domchores entstanden. Dem letzten Jahrzehnte des Jahrhunderts gehören die fünf Standbilder an, welche den Altstädter Brückenturm schmücken, der Portalschmuck der Teinkirche reicht bereits beiläufig ein Dezennium in das XV. Jh. hinein. Alle diese Werke bilden eine geschlossene Gruppe mit einheitlicher Entwicklungstendenz, die man nach ihrem Ausgangspunkte am besten die Schule der Prager Dombauhütte nennen wird.

Die Statue des hl. Wenzel

Die Statue (Fig. 29 und 30) stand ehemals auf einem Strebepfeiler über der Wenzelskapelle des Domes in einem Tabernakel.[1]) Der Heilige ist im ritterlichen Kostüme der Entstehungszeit des Bildwerkes dargestellt. Eine Herzogsmütze bedeckt ein längliches schmales Antlitz mit hochgewölbten Augenbrauenbogen. Das Gesicht wird von lang herabfallendem Haare und einem Vollbarte umrahmt; die einzelnen Haarsträhne sind gesondert und nicht naturalistisch behandelt, die Enden werden zu Spiralen zusammengedreht. Der Oberkörper ist von einem Kettenhemde bekleidet, darüber liegt ein Lederpanzer. Von den Schultern fällt der Herzogsmantel in schweren langen Falten herab. In der Linken hält der Heilige einen Schild, in der Rechten eine Lanze (heute nicht mehr vorhanden). Ergänzt sind die Nase, die beiden Unterarme, ein Teil des Schildes, der Dolch und kleinere Partien des Mantels. Die Ergänzungen sind im großen und ganzen richtig und stören nicht.

Die Statue ist aus Pläner Kalkstein verfertigt, der sich zur Bearbeitung vorzüglich eignet und uns unter den Arbeiten der Prager Schule noch häufig begegnen wird. Die Gesamthöhe der Figur beträgt sechs Kopflängen.

Das Standmotiv ist gut beobachtet. Das linke Bein trägt das Körpergewicht, das rechte ist als Spielbein leicht vorgesetzt. Allerdings löst sich der Fuß nicht vom Boden los, doch wird dieser Fehler dadurch maskiert, daß der Boden selbst dort etwas ansteigend gebildet ist. Ein leiser Kontrapost gibt der Gestalt erhöhten Reiz. Die Schwingungslinie entspricht selbstverständlich durchaus gotischem Formgefühle: die Schulter des Standbeines ist, wenn auch kaum merklich, emporgezogen. Doch wird als Gegengewicht der Kopf zur Schildseite geneigt, so daß es wirklich gestattet ist, von einem Kontrapost zu sprechen.

Das Standbild war für seinen Platz auf einem Strebepfeiler komponiert und für die Untersicht berechnet. Dies beweist uns der im Hinblicke auf die perspektivische Verkürzung verlängerte Oberkörper, der nicht nur nach der Seite, sondern auch nach unten stark geneigte Kopf, so daß der Eindruck entstehen mußte, als ob der Heilige über den Schild hin auf die Beschauer unten herabblicke, und endlich in ganz schlagender Weise die eigentümliche Bildung des Auges. Das obere Lid ist stark plastisch durchgebildet und gewissermaßen hervorgezogen. Dadurch stellt sich der Augapfel als eine dem Beschauer

[1]) Um sie den Einflüssen der Witterung zu entziehen, wurde sie um die Mitte des vorigen Jahrhunderts herabgenommen und in der Dreieinigkeitskapelle aufgestellt (Mikowec, Altertümer and Denkwürdigkeiten Böhmens I 42), später restauriert and an den heutigen Standort in das Haus der Dombankanzlei überführt; sie steht hier — ungünstig genug — auf dem Absatz einer halbdunklen Treppe.

zugekehrte, zu seinen Sehstrahlen nahezu senkrecht orientierte Fläche dar. Durch dieses Kunstmittel wurde erreicht, daß selbst aus großer Entfernung das Auge, wenn auch nur als beschattete Fläche, gesehen werden konnte. Es sei erwähnt, daß diese besondere Bildung der Augenlider bei unserem Meister nur dieses eine Mal vorkommt. Andere für die Untersicht berechnete Statuen von ihm besitzen wir nicht.

Die Statue, die bemalt war — Farbenüberreste haben sich zahlreich erhalten —, ist in allen Teilen auf das sorgfältigste gearbeitet und verträgt die Besichtigung aus größter Nähe. Trotzdem muß sie auch von ihrem hohen Standpunkte aus auf den Beschauer gewirkt haben. Der Meister brachte dies, außer durch die Kunstgriffe, die wir soeben erwähnt haben, durch eine entsprechende und gewiß wohlerwogene Verteilung von Licht und Schatten zustande. Zwischen den frei herabfallenden Locken und dem Antlitz entstanden beschattete Vertiefungen, von welchen sich das Gesicht wirkungsvoll abhob. Ähnlich wie das Haar wirkte der umrahmende Mantel, aus dessen Dunkel der schlanke Körper hervortrat.



Fig. 30 Prag, Standbild des hl. Wenzel von Peter Parler

Der Schöpfer des Werkes, das wir zu den bedeutendsten Leistungen der deutschen kirchlichen Skulptur des XIV. Jhs. zählen dürfen, ist der Prager Dombaumeister Peter Parler. An der Stirnseite des Postamentes war sein bekannter Meisterschild mit dem gebrochenen Winkelhaken angebracht (der Schild wird jetzt in der Dombaukanzlei aufbewahrt). An der Identität desselben kann kein Zweifel sein. Genau dasselbe Meisterzeichen befindet sich an der Büste Peters auf der Triforiumgalerie des Domes.

Auch über die Datierung sind wir ziemlich genau unterrichtet. In den Wochenrechnungen des Prager Dombaues findet sich unter dem 3. April 1373:

In Hutta lapicide: Henrich pro V diebus laboris ymaginis sancti Wenceslai 30 gr. sol.

unter dem 18. September desselben Jahres:

Item de pictura ymaginis sancti Wenceslai ad hostium minus magistro Oswaldo dedimus 1½ sexag gr.[2])

[2]) Die Wochenrechnungen und der Betrieb des Prager Dombaues. NEUWIRTH, Prag 1890. NEUWIRTH hat in seinen Wochenrechnungen (a. a. O., S. 142) diese zweite Stelle (von der ersten nahm er nicht Notiz) auf ein jetzt ver-

Der Steinmetz Heinrich, der nach der Notiz vom 3. April fünf Tage an der Statue mitgearbeitet hatte, läßt sich in den Wochenrechnungen durch längere Zeit verfolgen. Er kommt auch als Heinrich Schwab oder Heinrich Parler (nicht zu verwechseln mit dem Polier, der an der betreffenden Stelle [30. Oktober 1378] noch besonders genannt wird) vor. Er gehörte also zur Verwandtschaft des Dombaumeisters und war wahrscheinlich sein Bruder.[3]) In den achtziger Jahren treffen wir ihn als Baumeister des Markgrafen Jost von Mähren in Brünn. Ob er mit jenem Heinrich von Gmünd identisch ist, der 1391/92 beim Mailänder Dombaue nachgewiesen werden kann, ist nicht sicher zu bestimmen. In Prag gehörte er zu dem kleinen Kreise von Steinmetzen, die nicht nur mit dem Behauen und Herrichten der Werkstücke beschäftigt waren, sondern auch an der ornamentalen und figürlichen Ausschmückung des Domes mitarbeiteten. Wasserspeier, „Monstra", Blumen sind als sein Werk durch eine größere Anzahl von Eintragungen belegt. Es ist sehr wahrscheinlich, daß er einer jener namenlosen Meister ist, die die einzelnen Gruppen der Triforienbüsten verfertigt haben. Doch ihn mit bestimmten Werken in Verbindung zu bringen, wäre nutzlose Kombination. Es fehlt dazu jeder feste Haltpunkt ebenso wie bei seinen anderen Genossen in der Hütte, die nach der geleisteten Arbeit und der Höhe der Bezahlung den gleichen Rang einnahmen. Es sind dies, wie wir aus den Dombaurechnungen erkennen können: die Söhne des Dombaumeisters selbst, Wenzel und Johann, sein Schwiegersohn Michael aus Köln, dann die Steinmetzen Hermann und Warnhoffer. Daß sie alle Tüchtiges leisteten, sehen wir aus den Werken, die sie geschaffen. Konsolen mit teils phantastischen, teils wirklich existierenden Tieren. Greif, Einhorn, der Vogel Phönix, der aus den Flammen neu ersteht, der Pelikan, der seine Jungen mit dem eigenen Fleische füttert, bilden mit Bär, Löwe, Elentier usw. eine wunderliche gemischte Gesellschaft. Sehr beliebt waren auch Maskenköpfe als Konsolen, mannigfach verzerrte und doch vollkommen stilisierte Gesichter, teilweise mit aus Nase und Mund hervorsprießendem Laubwerke.[4])

Besonders phantasievoll sind einige Konsolen ausgeführt, die Drachenköpfe darstellen,

lorenes Tafelbild, das die Ermordung des hl. Wenzel darstellte, bezogen, das ad hostium minus hing, nach seiner wohl richtigen Erklärung die Verbindungstür zwischen der ein selbständiges Bauwerk bildenden Wenzelskapelle und dem Dome. In einem späteren Aufsatze stellte er diesen Irrtum richtig. (Die Wandgemälde in der Wenzelskapelle des Prager Domes und ihre Meister. Mitteilung des Vereines für die Geschichte der Deutschen in Böhmen 1900, S. 147.)

Daß wir es hier mit einem Kunstwerke von beträchtlichen Dimensionen zu tun haben müssen, ergibt sich schon aus der bedeutenden für die Bemalung ausgesetzten Summe. Zu bezweifeln, daß es sich tatsächlich um unser Standbild handelt, geht nicht wohl an. Es läßt sich vor allem die Ortsangabe mit dem ehemaligen Standorte desselben sehr wohl vereinbaren. Der Stil paßt vorzüglich zu der angegebenen Zeit. Würde man aber annehmen, daß die in den Rechnungen erwähnte Statue etwa in oder bei der Wenzelskapelle aufgestellt war, was ja der Lokalbezeichnung ebenfalls entsprechen würde, so hätte es dort für sie keinen in den Rahmen der Architektur passenden Platz gegeben. Ihre Verfertigung wäre somit nicht Sache der Bauleitung gewesen, sondern sie hätte ihr Dasein einer Stiftung etwa des Kaisers verdankt, analog der Ausmalung dieser Kapelle. In diesem Falle wäre es ausgeschlossen, daß der gleichzeitige, sehr gewissenhafte Chronist Beneš von Weitmil sie nicht erwähnte oder daß wir in anderen gleichzeitigen oder späteren Quellen ihre Spur nicht verfolgen könnten. Es wäre sogar sehr unwahrscheinlich, daß sie uns nicht, wenn auch stark beschädigt, erhalten geblieben wäre. Alle diese Schwierigkeiten lösen sich nur durch Beziehung dieser Stelle auf unsere Statue.

Wir erfahren damit auch den Namen des Meisters, der die Bemalung besorgte. Es ist Meister Oswald, der sich in dieser Zeit in Prag auch sonst archivalisch nachweisen läßt; er und seine Gesellen haben ein Jahr vorher die Wappen auf der Schneckenstiege des Domes bemalt. Ein gesichertes Werk ist von ihm nicht bekannt, NEUWIRTH weist ihm die Wandgemälde der Wenzelskapelle zu (a. a. O. S. 148).

[3]) NEUWIRTH, Peter Parler von Gmünd S. 38 ff.

[4]) Král. hlavní město Praha: Hradčany I, Metropolitní chrám sv. Víta. Von ANT. PODLAHA und Architekt KAMILLO HILBERT, Prag 1906. Abb. 88, 164—167. 169, 181—211, 218, 219.

wobei der zur Verfügung stehende Raum ganz virtuos ausgenutzt ist.[5]) Ihre Schöpfer können wir nach den Bauteilen, wo die Stücke versetzt sind, bestimmt unter den vorhergenannten Steinmetzen suchen. Es lassen sich auch gewisse allgemeine Beziehungen mit den Werken figuraler Plastik herstellen, namentlich in der Behandlung des Haares in Strähnen, die am Ende in Spiralen eingedreht sind; doch geht die Ähnlichkeit nirgends so weit, daß man auf Identität der Meister schließen könnte.

Die Tumbengrabmäler im Chore

Gemäß dem Fortschreiten des Neubaues wurde der alte Dom demoliert. Man mußte daran denken, die zahlreichen Gräber, die er barg, in den neuen Chor in Sicherheit zu bringen. Die Reliquien ehemaliger Landesfürsten wurden im Dezember 1373 überführt und zwar auf ausdrücklichen Befehl Kaiser Karls IV.

Beneš von Weitmil schreibt darüber:[6])

1373 — De mense Decembri iubente domino Imperatore translata sunt corpora antiquorum principum et regum Boemiae de antiquis sepulcbris suis et proposita ac tumulata in novo choro Ecclesiae Pragensis.

Es folgt sodann die namentliche Aufzählung und Bezeichnung des Standortes der einzelnen Gräber ......

et nota quod in quolibet sepulchro praedicto lamina plumbea sculpta cum nominibus principum praedictorum.

Diese Angaben des überhaupt sehr verläßlichen Chronisten werden durch die Wochenrechnungen voll bestätigt. Wir finden zum Jahre 1373 folgende Notizen unter:

4. Dezember:

Paulo muratori, qui in sepulchris principum laboravit III gr. sol.

11. Dezember:

Item pro laminibus in sepulchra regum et principum de sculptura dedimus IV gr. Item Paulo muratori de sepultura principum VII gr. sol. Item Wenceslao locatori lapidum in dictis sepulchris X gr. sol.

18. Dezember:

Item Paolo muratori, qui in sepulchris principum laboravit V gr. sol. Item Wenceslao locatori, qui sepulchra omnium principum cooperuit dedimus XV gr.

Mit diesem Tage waren also die Arbeiten an den Grüften beendet, denn diese wurden geschlossen. Alle weiteren Angaben müssen sich notwendigerweise auf den künstlerischen Schmuck der Gräber beziehen: auf die Tumben mit der darauf ruhenden Figur des Toten.

Es ist anzunehmen, daß man sofort damit begonnen hat, — Schritt für Schritt können wir den Fortgang der Arbeiten nicht verfolgen, obwohl uns die Rechnungsbücher der nächstfolgenden Jahre bis 1378 erhalten sind, da die Kosten wohl der Kaiser, als der Auftraggeber, getragen hat; nur gelegentlich werden Zahlungen durch die Dombaukassa geleistet. So finden wir in den Wochenrechnungen nur Spuren dieser Tätigkeit, doch von größter Bedeutung für die Datierung und Bestimmung der Werke.

Unter dem 9. November 1376 der Vermerk:

In hutta nichil ex eo, quia in sepulchris principum laboratur.

30. August 1377:

Nota: de mandato domini Imperatoris feci sepulchrum domino Ottokaro primo regi Boemie et solvi magistro Petro XV sexag. gr.

Item de mandato domini procuravi sepulchrum domine Guthe regine Boemie ad pedes sepulchrorum et solvi magistro Tilmanno pro lapide marmareo III sexag. gr.[7])

[5]) Metropolitní chrám sv. Víta, Abb. 212—215.

[6]) SS. rer. Boh. I 420 ff.

[7]) Die letztere Notiz bezieht sich auf eines jener Gräber, welche nur Marmordeckplatten mit Inschrift erhielten, denn nur für sechs der hervorragendsten Fürsten wurden Tumben verfertigt.

Für die Datierung der ganzen Denkmalreihe ist es von größter Wichtigkeit, daß wir erfahren, daß die Tumba Ottokars I. 1377 vollendet wurde. Keine der übrigen weist stilistisch eine derartige Abweichung auf, daß wir eine größere zeitliche Differenz voraussetzen müssen. Sie sind gewiß alle in einem Zuge geschaffen worden. Keine weist ferner eine Rückwirkung des unmittelbar darauf einsetzenden Stiles der Triforiumbüsten auf. Wir sind also berechtigt, die Ausführung der Grabmäler in die Zeit zwischen 1374 und zirka 1378 zu setzen, auf ein oder zwei Jahre mehr in der Zeitgrenze nach oben kommt es selbstverständlich nicht an.

Es wurden im ganzen sechs Tumben angefertigt und je zwei in der mittleren Kapelle des Chorumganges und in der rechts und links anschließenden aufgestellt.

Die Gräber stehen nicht vollkommen frei, sondern sind mit einer Längsseite an die Wand gerückt; über einer einfachen aber kräftig profilierten Unterlage erhebt sich der Körper der Tumba, der an der freien Längsseite als einzigen Schmuck zwei, in einem Falle drei große Wappenschilde trägt. Sodann folgt nach einer ähnlichen Profilierung wie unten eine Deckplatte, die die Gestalt des Toten trägt. Die Köpfe ruhen entweder auf zwei übereinandergelegten Kissen oder auf einem Stechhelm. Die Füße stemmen sich gegen Löwen als Wappentiere. Die Bekleidung besteht teils in einem bis zur Brust reichenden Hermelinkragen und lang herabwallendem Talare, hinter dem ein Untergewand sichtbar wird, teils in voller Rüstung der karolinischen Zeit: enganliegender Lendner, darunter das Kettenhemd, Fußschienen, an den Füßen Sporen, ein ornamental gut durchgearbeiteter Gürtel mit dem Schwerte. Diese Figuren liegen auf ihrem Mantel, bei Ottokar kommt noch der Hermelinkragen dazu. Die Kopfbedeckung bildet je nach dem Stande das Herzogsbarett respektive der Helm oder die Krone. Die Hände hielten wohl Zepter und Reichsapfel; die Ansatzstellen lassen sich auch mehrfach erkennen, doch sind sie sämtlich schwer beschädigt. Überhaupt sind alle Grabmäler auf das barbarischeste ruiniert. Bei einer Statue fehlt der Kopf ganz, bei anderen Nase, Bart, Kiefer usw.[8])

Die Grabmale sind folgendermaßen verteilt: in der Kapelle Johannes' des Täufers (ursprünglich capella Arnesti) links das Bořivojs II., rechts das Břetislavs II., in der Berkaischen Kapelle (ehemals capella regia) links das Spitihnevs II., rechts Břetislavs I., in der Sternbergischen Kapelle (ursprünglich capella ducis Saxonici) links das Přemysl Ottokars II., rechts das Přemysl Ottokars I. Über jedem Grabmale befand sich eine Inschrift an der Kirchenwand, die es ermöglichte, die Identität der Dargestellten festzustellen. Heute sind diese Inschriften fast ganz verschwunden.

8) Kaum einer der großen Dome dürfte ein so vom Unglück verfolgtes Schicksal gehabt haben, wie der S. Veits-Dom in Prag. Bereits in den Junitagen des Jahres 1421 entging der ganze Dom mit knapper Not der Vernichtung durch die Hussiten und vieles wurde dabei zerstört oder beschädigt. Am 2. Juni 1541 ergriff ein ungeheuerer Brand, der einen beträchtlichen Teil der Prager Kleinseite in Asche legte, auch den Dom. Der noch unausgebaute nördliche Turm stürzte damals in sich zusammen. Der andere Turm mußte bis auf seine heutige Höhe abgetragen werden. Der eigentliche Baukörper des Chores widerstand zwar den Flammen, aber es läßt sich denken, wie viel an Kunstwerken dabei wiederum vernichtet wurde. Am 21., 27. und 28. Dezember des Jahres 1619 hausten kalvinistische Bildstürmer im Dome, wieder wurde alles, was nur irgendwie erreichbar war, demoliert und zerstört. Das letzte große Unglück traf das Bauwerk endlich während der Belagerung Prags durch die Preußen im Jahre 1757; der Dom war eines der hervorragendsten Ziele der Belagerungsbatterien. Nach den Angaben eines gleichzeitigen Tagebuches wurden am Schlusse der Belagerung mehr als 700 Kugeln in ihm gefunden; im ganzen sollen mehr als 20.000 Schüsse gegen ihn abgefeuert worden sein. Natürlich wurden hauptsächlich die oberen Partien mitgenommen. Das Maßwerk des großen Fensters wurde damals zerstört. Die Beschädigungen der Triforienbüsten dürften wohl zum Teil von diesem Jahre stammen. Es schien mir notwendig, diese Leidensgeschichte der Prager Kathedrale kurz zu skizzieren, damit man begreife, wie so fast keines der erhaltenen Kunstwerke völlig intakt auf uns gekommen ist. Ja, man muß von Glück sagen, daß sich uns noch so viel erhalten hat. (Die Geschichte des Domes ist bei AMBROS, „Der Dom zu Prag“, Prag 1858 gut zusammengestellt.)

Sämtliche Tumben sind aus Pläner Kalkstein gearbeitet, die Länge schwankt zwischen 176—196 *cm*, die Höhe zwischen 0·71—0·82 *cm*.

Als Urheber der Tumba Přemysl Ottokars I. kennen wir den Dombaumeister Peter Parler. Er erhält am 30. August 1377 (siehe oben) dafür die Bezahlung von 15 Schock Groschen. Es kann wohl kein Zweifel sein, daß mindestens der Hauptsache nach die bezeichnete Grabfigur sein eigenhändiges Werk ist (Taf. VI*a*).

NEUWIRTH hat dann weiter dem Meister das Grabmal Přemysl Ottokars II. zugeschrieben; mit vollem Rechte (Taf. VI*b*). Besonders die Köpfe lassen sich sehr gut vergleichen und sind so ähnlich, daß man die Identität des Meisters als bewiesen annehmen kann. Der Kopftypus selbst ist birnenförmig, nach oben sich verjüngend, das Haar durch einen scharf markierten Schnitt von Stirne und Wangen abgetrennt. Diese Trennungslinien sind gerade und konvergieren nach oben; von ihnen quillt das Haar stark hervor, so daß bei einem Querschnitte durch den Kopf eine etwa halbkreisförmige Profilierung der Haarwülste entstehen würde. (Ich bemerke, daß ich die stilistischen Eigentümlichkeiten hier deshalb so genau wiedergebe, da wir noch öfters Gelegenheit finden werden, uns auf sie zu beziehen.) Im Gesicht, en profil gesehen, fallen die Locken in einzelnen deutlich gesonderten parallelen Streifen herab, innerhalb derselben sind die Strähne, die in Wellenlinien verlaufen, jedoch wieder besonders behandelt. Sehr charakteristisch ist der Bart behandelt: es sind nämlich die Haare, welche an der Unterlippe entspringen, von den übrigen Barthaaren ganz gesondert, so daß eine Art „Fliege" entsteht. Die Stirne ist von einem System ganz flacher Parallelfalten angefüllt, ähnliche Falten gehen auch strahlenförmig von den Augenwinkeln aus. Das Auge liegt tief in der Höhlung. Das obere Lid ist durch drei eingeritzte parallel verlaufende Bogenlinien gebildet, das untere tritt stark aus der Wangenpartie hervor, der Augapfel ist nur ganz schwach gewölbt. Die Backenknochen sind kräftig betont, ein Motiv, welches für die damaligen naturalistischen Versuche charakteristisch ist. Der Naturalismus des XIV. Jhs. führte dahin, daß man die einzelnen Details möglichst deutlich herausarbeitete. So wurden die älteren Typen zwar vorläufig beibehalten, der Kopf aber förmlich zerrissen, in seine Teile zerlegt und diese aufs stärkste betont.

Bei unseren Köpfen sehen wir, daß der Höhepunkt dieser Entwicklung schon vorüber ist, daß wir uns bereits auf der absteigenden Linie befinden. Immerhin kann von einem ganz richtigen Zusammenfügen der Teile noch nicht die Rede sein. Haar und Antlitz sind stark getrennt, ein Übergang zwischen Backenknochen und Wange findet kaum statt, sie stoßen unvermittelt aufeinander. Die Partien um Auge und Mund sind richtiger gegeben, dagegen sind die Falten nicht nur im einzelnen schablonenhaft behandelt, sondern auch in ihrem Verlaufe nicht anatomisch richtig wiedergegeben. Kurz, von der idealen Forderung eines naturwahren Kopfes sind wir noch recht weit entfernt.

Die Gewandung ist aus ganz schweren Stoffen bestehend gedacht. Nirgends leichtes Gefältel. Große, weitausladende, vollrunde Falten wechseln mit ganz planen Flächen. Bei Přemysl Ottokar II. ist das horizontale Prinzip schon sehr kräftig betont. Er nimmt mit der linken Hand den Mantel auf; der dadurch entstehende Überfall des Stoffendes ist durchaus einfach und maßvoll. Noch nichts von dem kaskadenartigen Übereinander trichterförmiger Falten, das für das Ende des XIV. und das erste Drittel des XV. Jhs. nach dem geringeren oder größeren Manierismus ein gutes Datierungsmerkmal abgibt.

Eine der Falten ist so charakteristisch nicht nur für Meister Peter, sondern für die ganze Prager Schule, daß wir sie kurz beschreiben müssen. Es ist eine relativ sehr breite,

oblonge, muldenförmige Vertiefung, das eine Ende ist durch einen Halbkreis abgeschlossen, das andere verläuft verschieden. Ein Blick auf die beigegebenen Abbildungen zeigt, was ich meine. Die Falte verläuft stets schräge und konvergierend zu einer andern.



Fig. 31 Prag, St. Veit, Grabmal Bořivojs II. (Phot. Eckert, Prag)

Außer den beiden genannten Grabfiguren läßt sich noch eine dritte der Hand Peter Parlers zuweisen, die des Spitihnev II. (Taf. VII*a*). Zur Begründung müßte wiederholt werden, was früher über die Durchführung des Gesichtes Ottokars I. und II. gesagt wurde; ich will mich daher kurz fassen, um so mehr, als die beigegebenen Abbildungen die genaueste Kontrolle ermöglichen. Derselbe, wie wir allerdings mit etwas Übertreibung gesagt haben, birnförmige Typus, dasselbe scharfe Absetzen zwischen Haar und Gesicht, dieselbe Behandlung des Haares. Zwar endet hier jede einzelne Strähne in eine kurze kräftig zusammengedrehte Spirale. Dies ist bei den beiden anderen Figuren nicht der Fall, die Locken sind unten glatt abgeschnitten und die so entstandene Fläche mit einem Karree eingeritzter Linien überzogen. Ich halte es nicht für unmöglich, daß dies eine Zutat späterer Zeit ist, um die entstandenen Beschädigungen auszugleichen. Doch wenn dies auch nicht der Fall sein sollte: ganz die gleichen Spiralabschlüsse finden sich an der Statue des hl. Wenzel; die gleiche Behandlung des Bartes mit der „Fliege". Man sehe sich ferner die ganz identisch behandelten, in eine Spirale gedrehten Haarsträhne des Backenbartes bei Spitihnev, Ottokar II. und dem hl. Wenzel an; ferner die gleiche Behandlung des Auges mit den beiden ersteren — das obere Lid in drei Linien! — der Gesichtsfalten. Man kann größere Übereinstimmungen nicht wünschen. Die Drapierung des Gewandes ist eine andere als bei Ottokar I., aber das Prinzip ist das gleiche. Auch die von uns hervorgehobene Muldenfalte findet sich zahlreich.

Ob die Grabfigur Břetislavs II. von derselben Hand stammt, läßt sich heute nicht mehr entscheiden. Die Drapierung des Mantels zeigt wohl eine gewisse Ähnlichkeit mit der bei Ottokar, was aber bei dem unzweifelhaften Schulzusammenhange, der alle Grabmäler umfaßt, nicht viel beweist. Aber selbst der Mantel ist nicht mehr ganz vorhanden und der ganze Kopf fehlt.

Dagegen läßt sich die Gestalt Břetislavs I. mit Sicherheit aus dem Oeuvre des Meisters ausscheiden, es ist auch hier das Gesicht fast ganz zerschmettert, was sich

aber davon noch erkennen läßt, weist unstreitig auf eine andere und viel geringere Hand hin.

Als Schulwerk muß ferner die Figur Bořivojs II. gelten (Fig. 31). Wir heben nur die hauptsächlichsten Unterschiede hervor. Die Augen liegen flach in ihren Höhlen, die Stirne ist glatt, die Haare haben nicht die charakteristische Teilung in Streifen. Das Ganze ist überhaupt von weniger guter Mache. Dabei ist der Zusammenhang nicht zu übersehen. Der allgemeine Typus des Kopfes ist der gleiche, die Behandlung des Gewandes folgt den gleichen Prinzipien, die charakteristische Muldenfalte findet sich auch hier. Aber gerade hier treten die qualitativen Unterschiede gut hervor, die großzügige Monumentalität des Faltenwurfes bei Peter Parler ist einer viel kleinlicheren Art gewichen.[9])

Man würde den Grabmälern in ihrer Gesamtheit nicht gerecht werden, wenn man sie nach den Fortschritten in der Weiterentwicklung des Naturalismus beurteilen würde. In einem Punkt entsprechen sie sogar den Gesetzen der Naturwahrheit in keiner Weise: in den Stand- oder eigentlich Liegemotiven. Es ist ja bekannt, daß die Figuren der Tumbengrabmäler im XIV. Jh. nur mit ganz vorschwindenden Ausnahmen nicht eigentlich liegend gedacht waren. Das ist nun auch hier nicht der Fall, man braucht nur einen Blick auf die mit Faltenwurf versehenen Statuen zu werfen, um dies zu erkennen. Man pflegte sonst die Figur sich stehend zu denken und dabei dem Standmotive wenigstens insoweit Rechnung zu tragen, daß man den einen Fuß etwas vorsetzte. Auch davon ist hier nichts zu bemerken. Die Füße gehen auseinander nnd stemmen sich gleichmäßig gegen den Löwen. Von einem wirklichen Stehen kann also ebensowenig die Rede sein, wie gemäß der Anordnung der Falten von einem konsequent durchgeführten Liegen. Die reine en face-Ansicht ist deshalb auch künstlerisch durchaus unbefriedigend.

Wie ist dies nun bei einem so bedeutenden Künstler wie Peter Parler zu erklären? Der Meister war eben in erster Linie Architekt, dem es vor allem auf die dekorative Wirkung ankam, der die Dinge für einen bestimmten Platz zu schaffon wußte. Eine ganz andere Wirkung erzielen die Kunstwerke sofort, wenn man, an den Gittern der Chorkapellen

[9]) Von besonders feiner Ausführung sind die Löwen, gegen die sich die Füße der Grabfiguren stemmen. Sie sind nicht eigentlich naturalistisch in dem Sinne, daß sie uns das wirkliche Bild des Königs der Tiere geben. Das dazu erforderliche Studium wäre für einen deutschen Künstler des XIV. Jhs. schwer gewesen. Sie sind vielmehr aus dem ganz allgemein gebräuchlichen Typus des Wappenlöwen weiter entwickelt, wohl mit Zuhilfenahme von Beobachtungen von Katzen und ähnlichem Raubzeug. Es sind uns noch drei der Tiere erhalten, und zwar auf den Tumben Ottokars I. und II. und Břetislavs I., wie durch ein Wunder fast ohne Beschädigung: die drei übrigen sind gänzlich ruiniert. Die unversehrten Löwen zeigen in der Gesamtauffassung und in der Behandlung aller Details eine derartige Identität, daß sie unbedingt als das Werk eines Künstlers angesprochen werden müssen. Die tiefliegenden Augen, die den lauernden Ausdruck gut wiedergeben, die kurzen Ohren, die Schnauze, die Behandlung der Haare ist überall gleich.

Der Meister ist wohl nicht mit Peter Parler identisch, nachdem sein Löwe auch auf der Tumbe Břetislavs I. vorkommt, die Werkstattarbeit ist und es wenig wahrscheinlich scheint, daß der Dombaumeister für einen seiner Gehilfen diese Arbeit ausgeführt hätte.

Das Merkwürdige bei den Tierbildern ist nicht die Wiedergabe einzelner naturalistischer Details — obwohl auch hier ganz überraschend gute Beobachtungen sich finden, man sehe z. B. auf der Tumba Ottokars II. die charakteristisch dargestellten Eckzähne des Raubtieres —, sondern daß ein ganz bestimmter Bewegungsmoment dargestellt ist. Bei Ottokar I. ist es der zum Sprung ansetzende Löwe. Der Vorderkörper ist auf die vorderen Pfoten niedergelassen, mit den Hinterfüßen stellt er sich auf, der Kopf ganz gerade frontal gerichtet, das Auge so, als ob es das Opfer messen würde.

Die beiden anderen Löwen sind in dem Augenblicke dargestellt, wo sie sich an irgendeine Beute anschleichen. Der Körper ist gewunden, die Füße werden sachte vorgestellt, der Kopf ist gesenkt, die Augen blicken schräge nach links. Das ganze katzenartige Dahinschleichen ist so vorzüglich beobachtet, daß man keinen Augenblick daran zweifeln kann, daß der Künstler wirklich diese Illusion hervorrufen wollte. Ich wüßte in der ganzen gleichzeitigen Kunst keine Parallele dafür anzugeben.

stehend, in halber Höhe daraufsieht, wie sie der Augenhöhe entspricht. — Den befriedigendsten Anblick gewähren diese Gestalten aber, wenn man in der Mitte des Fonds der Kapelle, mit dem Blicke auf den weiten Chor rechts und links, die Grabmäler mustert. Daß aber Peter Parler vor allem an diesen Standpunkt für die Betrachtung gedacht hat, beweist uns die Drehung der Köpfe, so daß das Gesicht dem dort stehenden Beschauer leicht zugewendet ist. (Eine Aufnahme von beiläufig diesem Standpunkte gibt die beigegebene Taf. VIII.) So betrachtet, stören naturalistische Mängel nicht, da wirken die Grabmäler als das, was sie sein sollen: als monumentale Dekoration der Chorkapellen.

Die sechs Tumben, die wir nun behandelt haben, bilden eine einheitliche Gruppe. Etwas abweichend ist das Grabmal des Erzbischofs von Prag Očko von Wlašim (gestorben 1380) in der Kapelle des hl. Nepomuk (Taf. VII*b*). Auf einer glatten Tumba, ohne Wappen, von 204 *cm* Länge, 90 *cm* Breite und 106 *cm* Höhe liegt die Gestalt im vollen Ornate, in der Rechten ehemals ein Buch, in der Linken den Krummstab haltend; zu den Füßen kauert ein Hund. An der Wand darüber sind drei polychromierte Wappen eingelassen, die den Werdegang dieses ausgezeichneten Mannes veranschaulichen: Bischof von Olmütz, Erzbischof von Prag, Kardinalpriester. Das Material ist diesseits der Alpen recht ungewöhnlich, nämlich Marmor. Dies ließe sich gut erklären, wenn man annimmt, daß der Auftrag zur Ausführung des Grabmales noch zu Lebzeiten des Kardinales ergangen sei, wogegen wenigstens für seine zwei letzten Jahre stilistische Gründe nicht sprechen. Očko unterhielt Beziehungen zu Italien, er war mit Petrarka gut befreundet, der ihm gelegentlich das Kompliment macht, er sei so, als wäre er zu Athen geboren und erzogen.

Ein italienischer Künstler etwa als Schöpfer des Werkes kann jedoch aus stilistischen Gründen nicht in Frage kommen. Der Meister gehört vielmehr auch in den Kreis der Parler-Schule. Der Kopf scheidet bei der Vergleichung mit den früheren Grabmälern aus. Während wir dort einen Typus finden, war hier Gelegenheit zu einem individuellen Porträt gegeben. Dagegen läßt er sich gut mit dem Kopfe desselben Erzbischofs in der Triforiengalerie vergleichen. Es zeigt sich, daß genau derselbe Grad von naturalistischen Details sich bei beiden findet. (Um eine Wiederholung zu vermeiden, verweise ich auf die späteren Darlegungen über den Stil der Triforienbüsten, wodurch ohne weiteres klar wird, was ich meine.) Doch ist es nicht die gleiche Hand. Es sind vor allem die Augenpartien verschieden behandelt. Die Gewandbehandlung ist den übrigen Grabfiguren sehr verwandt. Es ist dasselbe schon erwähnte Grundprinzip. Aber von der Monumentalität des Faltenwurfes, die wir bei Ottokar I. kennen gelernt haben, ist kaum mehr eine Spur, alles ist schmächtiger. Die mächtigen Röhrenfalten des Untergewandes stoßen nicht unmittelbar auf den Boden auf wie dort, sie legen sich hier, in ihren Dimensionen zusammengeschrumpft, fein säuberlich über den Rücken des Hundes. Die Gestalt ist stehend gedacht. Keine Berechnung mehr auf einen bestimmten Standpunkt; der Kopf sieht starr geradeaus, die Füße sind nicht gespreizt, sondern es ist eine Art Standmotiv durch Vorsetzen des linken Beines gegeben. Das monumentale Prinzip der früheren Denkmäler wurde verlassen, ohne daß dabei ein entsprechender Fortschritt in der Ausbildung des Naturalismus erreicht worden wäre.

In der Kapelle der hl. Anna befindet sich die skulpierte Vorderplatte einer Altarmensa, die unter einer dreiseitigen spitzbogigen Arkadengliederung in der Mitte die sitzende Figur der hl. Anna selbdritt, rechts einen knienden, links einen stehenden Mann zeigt. In den Zwickeln befinden sich zwei Engel. Die Platte ist sehr stark beschädigt, die Köpfe und Hände sind abgeschlagen. Die Gewandbehandlung läßt ein gutes Schulwerk erkennen, das mit

Sicherheit zwischen den Grabmälern und den Statuen des Brückenturmes einzureihen ist, also beiläufig in den 80er Jahren geschaffen wurde.[10])

Die Büsten der Triforiumgalerie

Oberhalb der Bogenstellungen, welche das Hauptschiff des Domes von den Seitenschiffen trennen, zieht sich einer der reizvollsten architektonischen Bestandteile des Domes hin: Die Triforiumgalerie. Früher war es möglich, die ganze Galerie entlang zu wandeln, denn die großen Hauptpfeiler waren durch eine zirka *2 m* hohe oblonge Türöffnung durchbrochen.[11]) Oberhalb dieser Türöffnungen zu beiden Seiten des Pfeilers befindet sich je eine von den im ganzen 21 Porträtbüsten von Mitgliedern der königlichen Familie, den drei ersten Erzbischöfen von Prag, den geistlichen Leitern des Dombaues und der beiden ersten Dombaumeister; die Anordnung erfolgte dem Range gemäß vom Chorhaupt aus gegen das Langschiff.

Die Büsten sind mit einer Ausnahme aus Sandstein, und zwar aus den Lagersteinen der Pfeiler direkt herausgemeißelt und nicht eingesetzt. Es scheint mir wahrscheinlich, daß sie an Ort und Stelle verfertigt wurden, da bei einem Versetzen der schweren Quader mit den daran befindlichen Köpfen diese allzuleicht hätten beschädigt werden können. Nur die Büste des Wenzel von Radez macht eine Ausnahme. Sie ist aus Pläner Kalkstein verfertigt und nachträglich eingesetzt; der Kopf mit einer Eisenklammer festgehalten. Dargestellt sind durchaus Kopf und Schulter, letztere etwa $^1/_2$ *m* breit, die ganze Höhe beträgt zirka ebensoviel. Die Maße sind also überlebensgroß genommen. Die Büsten sind zu drei Viertel aus dem Stein herausgemeißelt, zehn aus der glatten Wand selbst, die übrigen heben sich von einer flachen Mulde ab, die mit einem ogivalen Bogen abschließt, dessen Scheitelhöhe dem Scheitel des Kopfes entspricht.

Die Porträts waren durchgängig bemalt; die Reste der Farben sind nahezu überall noch zu sehen, doch kann man sich von der Wirkung schwerlich ein anschauliches Bild machen. Die feineren Töne haben sich verflüchtigt. Nur ganz allgemein läßt sich noch erkennen, daß die Männer durchaus dunkles, die Frauen blondes Haar hatten. Die Farbe der Gewänder stand auf rotem Bolusgrunde. Auch spätere und sehr ungeschickte Übermalungen lassen sich noch finden, z. B. an den Köpfen Peter Parlers und des Wenzel von Radez.

Die Werke sind ebensowenig wie die Grabdenkmäler frei von Beschädigungen, zum Teil mutwilliger Art; so sind alle Nasenspitzen abgeschlagen (manche sind jetzt recht primitiv ergänzt). Die Lilien der Kronen fehlen fast gänzlich, wie auch der obere Teil der Mitra des Erzbischofs Ernst besonders arg hergenommen ist, ebenso die Büste des Wenzel von Radez.

Über jeder Büste befand sich eine Inschrift mit roter Temperafarbe direkt auf den Pfeiler gemalt; heute sind nur mehr schwache Reste davon zu sehen. Sie waren vielleicht schon in den fünfziger Jahren des vorigen Jahrhunderts wenig leserlich und sind, wie Bock erzählt, mit schwarzer Farbe überschmiert worden.[12]) Sie wurden dann auf seine Intervention von dieser „Übermalung" wieder befreit und Pausen von ihnen angefertigt, welche die

[10]) Abb. Metropolitni chrám sv. Vita. Obr. 261. Eine andere Altarmensa in der sächsischen Kapelle ebenfalls mit figürlichen Schmuck läßt sich aus historischen Gründen um 1360 ansetzen; sie ist aber dermaßen ruiniert und ergänzt, daß sie für eine stilistische Beurteilung keine verläßlichen Anhaltspunkte bietet, weshalb wir sie hier nur kurz erwähnen

[11]) Leider mußte diese aus bautechnischen Gründen in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts vermauert werden, so daß man jetzt nur vom Dach aus ziemlich beschwerlich in jedes einzelne Kompartiment der Galerie gesondert gelangen kann.

[12]) Mitteilung der Zentralkommission 1857, S. 185/6.

Grundlage unseres heutigen Wissens bilden. Diese Inschriften sind nun gleichzeitig im weiteren Sinne mit den Büsten entstanden. Die Schrift, gotische Minuskel, und die Art der Abkürzungen stimmen vollständig zu dem letzten Viertel des XIV. Jhs. Ausschlaggebend ist aber, daß sie teils die Todesdaten von damals eben schon verstorbenen Persönlichkeiten enthalten, bei anderen, die sich noch am Leben befanden, diese Daten fehlen. Dadurch sind sie für die Datierung der ganzen Reihe von größter Bedeutung.[13])

Es ist notwendig, auch die Entstehungszeit der Inschriften möglichst genau zu bestimmen. Dadurch gewinnen wir einen Terminus ante quem für die Büsten selbst, denn es ist ausgeschlossen, daß zuerst die Schrift aufgemalt wurde und hernach erst die Porträts zur Ausführung gelangten.

Mádl behauptet,[14]) daß die Inschriften ad hoc zu jeder Büste, so wie diese fertig wurden, konzipiert wurden und begründet dies hauptsächlich mit dem ungleichmäßigen Inhalt. Aber abgesehen davon, daß dies nicht zutreffend ist, denn die Inschriften sind nach einem vollkommen einheitlichen Gedanken verfaßt, worauf wir noch zu sprechen kommen, scheint mir dies auch aus folgender Erwägung heraus unrichtig zu sein. In der Inschrift zu der Büste König Wenzels wird Johanna als die uxor prima Wenzels IV. bezeichnet. Der König muß also damals bereits wieder verheiratet gewesen sein. Wir kommen so als Entstehungszeit der Inschrift frühestens auf das Jahr 1389, wo dies zutrifft. Wäre nun die Inschrift mit dem Bilde zugleich entstanden, so wäre es unmöglich, daß nicht auch die damalige zweite Gemahlin Wenzels, Sophie, die Tochter des Herzogs Johann von Bayern-München in die Reihe der Dargestellten aufgenommen worden wäre, was jedoch nicht der Fall ist. Bei getrennter Entstehungszeit ist dies selbstverständlich. Es war kein passender Platz mehr für sie vorhanden, denn die Büsten wurden vom Chorhanpt gegen das Langhaus hin ausgeführt — gemäß der Rangordnung, — wie dies auch die Stilanalyse bestätigen wird. Wurden also die Inschriften unabhängig von der Vollendung der einzelnen Büsten beiläufig gleichzeitig konzipiert, so ist der früheste Zeitpunkt das Jahr 1389. Die andere Grenze folgern wir aus der Inschrift für die Büste Elisabeths von Stettin. Hier fehlt bei der Königinwitwe noch das Todesdatum· Sie ist im Februar 1393 gestorben. Zwischen 1389 und 1393 liegt also die Entstehungszeit der Iuschriften. In dieser Zeit müssen auch die Büsten vollendet gewesen sein.

Aber auch die untere Zeitgrenze für die Arbeit an den Skulpturen läßt sich befriedigend feststellen. Man konnte nicht an ihre Herstellung denken, bevor man nicht am Triforium baute. Dies geschah nun — die Wochenrechnungen gestatten uns dies festzustellen — seit 1375. Nun finden sich aber in den noch bis 1378 erhaltenen Rechnungen keinerlei Hinweise auf sie: zwischen 1379 frühestens und 1393 also dürfen wir die Büsten in der Triforiumgalerie ansetzen. Der Zeitraum von 14 Jahren ist an und für sich bei dem langsamen Tempo, in dem stets am Dome gearbeitet wurde, und bei der Qualität der Kunstwerke nicht zu hoch gegriffen, doch dürfte in Wirklichkeit noch eine Verkürzung um einige Jahre in der Grenze nach oben erfolgen, was exakt nicht nachweisbar ist; doch beachte man, daß 1385 der Chor bereits geweiht war und daß zu Pfingsten 1392 schon die feierliche Grundsteinlegung für das Langhaus erfolgte.

Man könnte die Frage aufwerfen, von wem die Aufstellung der Büsten ausgegangen ist. Schon Neuwirth macht darauf aufmerksam, daß dies nicht Karl IV. gewesen sein muß.

[13]) Ich kann jedoch hier von ihrer Wiedergabe absehen, nachdem sie schon zahlreich publiziert wurden, am exaktesten von Podlaha und Hilbert S. 103 ff.

[14]) XXI Porträtbüsten im Triforium des St. Veits-Domes zu Prag. Herausgegeben von Karl B. Mádl, Prag 1894. Bellmann S. 6.



Fig. 32 Prag, St. Veit, Triforiumgalerie, Büste der Königin Elisabeth

Unserer Chronologie nach könnte er den Plan höchstens angeregt haben. Als die ersten Porträts gearbeitet wurden, weilte er nicht mehr unter den Lebenden. Aber auch eine Anregung seinerseits ist wenig wahrscheinlich. Karl erscheint dem Bau gegenüber als nichts anderes als der große Mäcen. Er schaffte Geldmittel herbei, er stattete den Dom mit Kunstwerken aus, die Bauherren selbst waren aber der Erzbischof und das Domkapitel. Dies legt uns nun den Gedanken nahe, daß von ihrer Seite die Errichtung der Porträtfolge ausging und vielleicht gerade an den Tod des Kaisers anknüpft als ein Akt der Dankbarkeit gegen den Verstorbenen und sein Haus und in weiterer Folge gegen alle jene, die den Bau besonders gefördert hatten. Daß die ganze Anlage von geistlicher Seite ausging, scheint mir auch der Inhalt der Inschriften zu bestätigen. Außer einigen ganz einfachen genealogischen und Todesdaten, wo solche schon vorhanden waren, finden sich von den Dargestellten nur Akte der Wohltätigkeit in erster Linie gegen den Dom und dann gegen die Kirche überhaupt. Bei Karl selbst findet sich eine Ausnahme, welche, wenn wir genau überlegen, auch vielleicht nur eine scheinbare ist. Es ist der Bau der Prager Brücke angegeben; das war aber für die Herren vom Domkapitel doch eine sehr wichtige Sache. Sie sichert erst die Verbindung von St. Veit mit den bevölkertsten Teilen des damaligen Prag. Eine selbstverständliche Ausnahme finden wir bei den beiden Dombaumeistern. Sie konnten sich für die Kirche kaum anders verdient machen als durch ihre Werke.

Verhält sich nun die Sache so, wie wir sie dargestellt haben, so kommt als Urheber des Planes kaum jemand anderer in Betracht, als Erzbischof Johann Očko von Wlašim, der



Fig. 33 Prag, St. Veit, Triforiumgalerie, Büste König Wenzels I.

feingebildete Kirchenfürst, von dem wir schon gesprochen haben, der Freund Petrarkas. Er ist es in der Tat, dem wir am ehesten diese Konzeption zutrauen dürfen.

Daß mit den Mitgliedern der kaiserlichen Familie, mit den Erzbischöfen von Prag, mit den schon bescheideneren, aber immerhin noch eine höhere geistliche Würde bekleidenden Directores fabricae auch die beiden Künstler, die den Bau schufen, und zwar nach Büste und Inschrift ohne Unterscheidung von den übrigen vollkommen gleichberechtigt angeführt werden, erscheint uns zwar heute vollkommen berechtigt, war aber für das ganze damalige cisalpine Europa etwas gänzlich Neues. Ja auch für Italien, wo die Künstlerinschriften doch während des ganzen Mittelalters nie aufgehört haben, wüßte ich eine derartige Zusammenstellung nicht zu nennen. Das zeigt uns, um ein viel mißbrauchtes Wort trotzdem zu wagen, daß der Geist der Renaissance sich bereits fühlbar macht.

Auf das Neue, das in dieser Tatsache liegt, wurde meines Wissens noch nicht hingewiesen. Es hat aber für uns mehr Bedeutung als ein bloßes kulturgeschichtliches Kuriosum. Es beweist uns und zwar an einem Faktum, das mit dem Baue selbst in innigster Verbindung steht, daß die neue individualistische Weltanschauung, deren Anfänge in Frankreich schon im XIII. Jh. zutage treten, nun auch in Prag so mächtig wurde, daß sie ganz einfache praktische Dinge in ihren Bereich ziehen konnte. Wir können nun auch von den Künstlern erwarten, daß sie die ihnen im Geiste der neuen Zeit gestellte Aufgabe auch im gleichen Sinne lösen werden.



Fig. 34 Prag, St. Veit, Triforiumgalerie, Büste der Königin Johanna

Kommemorative Plastik wurde an den mittelalterlichen Domen öfters verwendet. Die Naumburger und Meißner Stifterstatuen gehören in diese Reihe; in der Kirche St. Germain en Laye bei Paris sind als Konsolen die Köpfe der Familie Ludwigs des Heiligen angebracht. Auch die Baumeister haben sich öfters im Bilde verewigt, doch soweit ich sehe, immer ohne weitere Bezeichnung, so daß wir die Tatsache aus der Tracht erraten müssen und stets an wenig auffallenden Orten. So z. B. im Dome zu Freiburg im Breisgau. Die Vierungsgalerie des Hauptturmes wird durch Konsolen gestützt, die durch Halbfiguren oder Rosetten gebildet sind. Es sind im ganzen elf Büsten, die wohl mit der Ausführung des Baues gewiß in irgendeiner Verbindung stehen. Man nimmt an, daß eine derselben den Meister des Turmbaues darstellt, doch konnte eine befriedigende Deutung noch nicht gegeben werden. Auch in der Heiligkreuzkirche zu Schwäbisch-Gmünd, die Peters Vater gebaut hat, befinden sich in einer für den photographischen Apparat leider unerreichbaren Höhe zwei Konsolen, die jedenfalls Baumeister oder Steinmetzen darstellen.

Ein unmittelbares Vorbild für die räumliche Anordnung des Schmuckes der Prager Triforiengalerie konnte ich jedoch nicht finden. Sie ist aber so einfach aus den speziellen Verhältnissen heraus entwickelt, daß wir an ein besonderes Vorbild nicht zu denken brauchen.

Bevor wir zu den stilistischen Darlegungen übergehen können, müssen wir noch den allgemeinen Teil über eine Gruppe von zehn Büsten vorausschicken, welche eng zu den früher besprochenen gehören. Durch die am Chorabschlusse zwischen den großen Fenstern vorspringenden Pfeiler führten ehemals, sowie in der Triforiengalerie, schmale Durchgänge,

so daß außen wie innen ein direkter Weg am Mauerkörper des Chores entlang führte. Heute sind diese Öffnungen ebenfalls vermauert. Sie sind beiderseits mit einem Spitzbogen abgeschlossen, der mit Krabben besetzt ist und in einer Kreuzblume endigt. Das Tympanon wird durch eine Büste ausgefüllt, deren Kopf durch einen großen tellerförmigen Heiligenschein höchst wirkungsvoll umrahmt wird. Es sind im ganzen zehn solche Büsten zur Ausführung gelangt. Christus und Marie, die Heiligen Wenzel, Veit, Adalbert, Siegmund, Prokop, Method und Cyrill und die heilige Ludmilla. Die Auswahl ist verständlich: Der Erlöser und seine Mutter, die sechs Landespatrone, dazu noch die Slawenapostel Cyrill und Method.

Für die Datierung haben wir keine direkten Hinweise. Wir sind auf den Stil angewiesen. Nun gehören diese Büsten mit den Porträts (wie später gezeigt werden wird) in eine kontinuierlich fortlaufende Entwicklungsgruppe. Die Meister, die hier arbeiteten, sind auch im Triforium beschäftigt, die Büsten müssen also teils gleichzeitig, teils weil sie zu den vorgeschrittensten gehören, in unmittelbarem Anschlusse an die Skulpturen im Innern entstanden sein. Eine feste Zeitgrenze nach oben können wir nicht angeben, doch werden wir das Jahr 1392, in dem der Grundstein für den Langhausbau gelegt wurde, als Schlußjahr für die Arbeiten am Chore betrachten können. Dieser wurde, wie schon erwähnt, im Jahre 1385 überwölbt und geweiht. Diese nächsten sieben Jahre scheinen zur Fertigstellung der Detailausschmückung benützt worden zu sein. Sonst hätte ein so langes Hinausschieben des neuen Baubeginnes kaum einen Sinn, da die Verhältnisse damals noch durchaus geordnete waren. Wir wissen auch sicher, daß Peter Parler noch im Jahre 1386 mit der Arbeit an dem Chorgestühl begann.

Artur Weese hat in seinem Buche über die Bamberger Domskulpturen[15]) über die gotische Plastik des XIV. Jhs. ein sehr hartes Urteil gefällt. Er spricht zunächst über die Werke im Bamberg selbst: „Sie haben nichts von dem Geiste und der Formensprache des älteren Künstlers gewonnen, der ihnen ein Lehrmeister und ein Wegweiser hätte werden sollen“. Er verallgemeinert dann: „Der monumentale Stil, über den der Meister des XIII. Jhs. gebot, ist gänzlich verschwunden, um einer unermüdlich wiederholten kleinlichen Manier Platz zu machen, wie sie sich schnell in den Bauhütten der allerorts aufwachsenden großen Dome ausgebildet hat“. „Der große Zug, der Sinn für das statuarische Standbild ist verloren gegangen, man kennt nur dekoratives Gefüllsel, womit man die Kolossalfassaden der Dome und die Riesenlaibungen der Portale überkleidet. Die Einzelleistung ist der fabrikmäßigen Massenproduktion gewichen. Gerade in dem ungeheuer angewachsenen plastischen Betriebe, der die echte Künstlerschaft unterdrückt, liegt der tiefere Grund des Verfalles“.

Dieses Urteil hat gewiß eine Berechtigung, wenn man von der idealen Kunst des XIII. Jhs. und besonders von so glanzvollen Leistungen, wie es die Bamberger Skulpturen sind, ausgeht. Dann stellt sich das XIV. Jh. als eine Zeit des Manierismus, ja sogar des Absterbens der großartigen Werke aus der zweiten Hälfte des vorangehenden Jahrhunderts dar; diese konnten in ihrer Art eben nicht mehr überboten werden, weder in Frankreich noch in Deutschland. Aber unsere viel geschmähte Epoche ist — und nicht nur in bezug auf die Kunst — ein Zeitalter des Überganges. Neue Ansätze einer, man darf es aussprechen, moderneren Entwicklung zeigen sich allenthalben. Wenn wir diese Entwicklung nach ihren Erfolgen beurteilen, ein Standpunkt, der vielleicht ethisch anfechtbar, aber hier durchaus

[15]) Artur Weese, Die Bamberger Domskulpturen, Straßburg 1897, S. 133 ff.

gerechtfertigt ist, so finden wir, daß das, was im Norden zur Kunst der Brüder von Eyck, in Italien zu Donatello hinführt, doch Beachtung verdienen muß.

Einen Teil dieses neuen Werdens können wir nun an den Prager Büsten beobachten. Einen ganz bestimmten Ausschnitt allerdings nur aus dem großen Gebiete, in dem die Künstler des XIV. Jhs. wieder unmittelbar auf die Natur zurückgriffen oder es wenigstens versuchten. Es handelt sich um das Problem, einen Kopf immer lebenswahrer darzustellen.



Fig. 35 Prag, St. Veit, Triforiumgalerie,
Büste der Anna von Schweidnitz. (Nach einem Gipsabguß)

Wie stets im Verlaufe der Kunstgeschichte, wenn die Aufgabe so eng umgrenzt wird, gelang es auch hier, die ganze Reihe von einem bestimmt gegebenen Ausgangspunkte bis zu einer befriedigenden Lösung in relativ sehr kurzer Zeit zu durchlaufen.

Wir kommen nun zur Betrachtung der Büsten im einzelnen. Schon Ambros hat die Meinung ausgesprochen, daß mehrere Hände daran gearbeitet haben. Das war so offenkundig, daß es niemand zu bezweifeln wagte. Anderseits aber hatte man Peter Parler als Bildhauer und wollte, wie es auch sonst zu gehen pflegte, alle Werke in Prag von irgend-

einer Bedeutung ihm zuschreiben. Man half sich damit, daß man annahm, daß sämtliche Büsten nach seinen Modellen von verschiedenen Steinmetzen ausgeführt seien. So MÁDL in seiner den Triforienskulpturen gewidmeten Monographie. Eine Ausnahme macht er nur mit dem Porträt des Wenzel von Radez. Eine Scheidung der einzelnen Hände blieb er uns allerdings schuldig.

Es war ein arges Verkennen des Kunstwertes dieser Büsten, zu glauben, daß sie von fremder Hand nach Modellen gearbeitet wurden. Eine Verwechslung mit Krabben, Kreuzblumen, bestenfalls Wasserspeiern. Aber abgesehen davon enthalten die Büsten soviel Verschiedenes, das nicht von der Ausarbeitung herrühren kann, sondern sich bereits im Modell vorgefunden haben müßte, daß wir wieder auf verschiedene Urheber kommen. Wir werden am besten tun, wenn wir den ganzen Komplex in einzelne Gruppen zerlegen und diese sogleich so anordnen, daß die Entwicklung ohne weiteres sichtbar wird.

Zur ersten Gruppe gehören die Büsten Karls IV., seiner vier Gemahlinnen: Elisabeth von Pommern, Anna von Schweidnitz, Anna von der Pfalz und Blanka von Valois; dann sein Vater Johann und dessen Gemahlin Elisabeth, Markgraf Johann Heinrich, König Wenzel IV. und dessen erste Gemahlin Sophie von Bayern (Taf. IX u. X *a*, Fig. 32—35). Diese zehn Porträts gruppieren sich um den Chorschluß herum und es scheint sowohl nach ihrer Lage als nach dem Range der Dargestellten natürlich, daß man mit ihnen begonnen hat.[16])

Ihr Meister, den wir den Meister der königlichen Familie nennen wollen, bildet volle ovale Köpfe, die Stirne ist stets hoch gewölbt. Die Augenbrauen steigen im stumpfen Winkel von der Ansatzstelle der Nase an und verlaufen dann abbrechend gegen die Schläfen. Sehr charakteristisch ist die Bildung der Augen. Sie liegen nicht tief in einer Höhle, sondern in einer von den Augenbogen sich allmählich senkenden Fläche. Ihre horizontale Achse trifft nicht senkrecht, sondern etwas schräge auf die Längsachse des Gesichtes. Der Augapfel ist sehr stark gewölbt, das obere Lid ist durch ein paralleles ziemlich breites Band gebildet, unten ist das Auge stark unterschnitten. Die Nase zeigt keine Einsattelung, sie steigt, im Profil gesehen, von der Stirne aus etwas an. Die Backenknochen sind stark betont. Der Mund ist breit, leicht geschlossen, oder sogar etwas geöffnet, ein Umstand, der dem Gesichte ungemeine Lebendigkeit verleiht. Die Unterlippe ist gut herausgearbeitet, die Oberlippe jedoch keine Stärke des Meisters. Wo sie nicht ein Bart bedeckt, wirkt sie direkt als Mangel in seinem Können, das Kinn ist außerordentlich kräftig entwickelt, sehr natürlich, wenn auch in allen Fällen sehr ähnlich gebildet. Sehr charakteristisch sind die Haare, die in einzelnen Strähnen für sich behandelt und aus dem Stein herausgearbeitet sind. Die Ansatzlinien sind durch einen Strich von der Haut getrennt, wie wir es schon kennen gelernt haben. Die Locken der Damen fallen ebenfalls in Bändern herab, doch ist alles viel weicher behandelt als bei den Grabfiguren, ja, in einem Falle, bei Johann Heinrich, ist sogar die stets eingehaltene Symmetrie nicht beobachtet.

Kleine Abweichungen zeigen die Köpfe der Frauen. Die Stirne ist noch mehr gewölbt, das Kinn noch spitzer, die Augen etwas weniger hervorquellend. Doch steht es nach allen sonstigen Übereinstimmungen außer Frage, daß sie ein und demselben Meister angehören.

Die Köpfe sind nicht ganz en face gegeben, sondern etwas zur Seite und größtenteils auch nach vorne geneigt; es ist, als ob sie auf den Beschauer herabblickten. Die Behandlung der Köpfe klingt in vielen Details noch stark an ein älteres Schema an, das Auge, das

[16]) Überdies besitzen wir dafür noch ein äußeres Anzeichen: Diese Porträts wachsen sämtlich aus der glatten Wand hervor, während alle übrigen als Hintergrund eine muldenartige Vertiefung haben.



a JOHANN HEINRICH VON LUXEMBURG



b WENZEL, HERZOG VON LUXEMBURG UND BRABANT

PRAG, ST. VEIT, TRIFORIUMGALERIE

Haar mit den Strähnen und eingedrehten Spiralen, das alles ist noch von früher her mitgenommen, aber wie sehr tritt das zurück gegen das Neue, das uns die Büsten bringen. Von einem Zerreißen des Gesichtes in einzolne Partien kann keine Rede mehr sein, dieser Prozeß ist hier bereits überwunden; besonders gut sind die Übergänge gegeben, wo Schläfe, Wange und Augenhöhle zusammenstoßen. Das, was wir aber noch höher schätzen als technisches Können, ist, daß hier inneres Leben dargestellt ist.



Fig. 36 Prag, St. Veit, Triforiumgalerie, Büste des Andreas Kotlik

Kaiser Karl IV. und Johann Heinrich machen den Eindruck zufriedener, von Lebensfreude erfüllter Menschen, bei ersterem kommt ein Zug nachdenkender Klugheit, bei letzterem von Frivolität dazu, König Johann sieht ernster, gedankenschwerer drein. Das stimmt mit dem geschichtlichen Bilde, das wir uns von diesen Personen machen. Der Künstler muß sich also überlegt haben, wie er seine Leute darstellen wollte. Die Frauenköpfe zeigen alle ein anmutiges Lächeln. Es mag sein, daß dieses Lächeln noch von dem „gotischen Lächeln“ abstammt; dann hat es aber eine ganz eigentümliche Entwicklung durchgemacht, von einer Naturbeobachtung ausgehend, ist es zu einem konventionellen Schema erstarrt und nun wieder zur Natur zurückgekehrt.

Wer unbefangen vor den Originalen steht, wird sich einer bedeutenden Wirkung kaum

entziehen können.[17] Ich glaube, daß auch unsere Reproduktionen dies zu beurteilen gestatten. Man sehe z. B. die Profilansicht der Anna von Schweidnitz (Fig. 35). Die schöne Konturlinie von Stirn und Nase, der wenig geöffnete Mund, das volle Kinn zeigen großes Verständnis für den Liebreiz eines weiblichen Kopfes. Man gewinnt überhaupt von jeder Büste erst den



Fig. 37 Prag, St. Veit, Chor, Büste der hl. Ludmilla

[17]) Die älteren Schriftsteller lassen unseren Skulpturen stets volle Gerechtigkeit widerfahren. Schnaase (Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter, 2. Aufl., Bd. IV, S. 504), z. B. schreibt, sie „verbinden in ungewöhnlicher Weise die Lebenswahrheit des Porträts mit einer energischen stilvollen Behandlung". Doch Bode findet, daß sie ihrem Kunstwerte nach sehr überschätzt wurden (Bode Geschichte der Deutschen Plastik, S. 90). Aus seinen Darlegungen geht allerdings hervor, daß er die Originale nicht gesehen hat; er dürfte vielleicht nach den allerdings unglaublich roh wirkenden Abgüssen im Germanischen Museum in Nürnberg geurteilt haben. Auch die Abbildung von sechs Köpfen in den Denkmälern der Deutschen Bildhauerkunst (Herausgegeben von Dehio und Bezold, Taf. II) kann zu

vollen Eindruck, wenn man sie nicht nur en face betrachtet, sondern verschiedene Standpunkte wählt, wie es früher leicht möglich war, als man die ganze Galerie entlang wandeln konnte. Hals und Schultern sind gewöhnlich etwas oberflächlich behandelt, das Antlitz hat



Fig. 38 Prag, St. Veit, Chor, Büste des hl. Sigismund

das ganze Interesse des Meisters gefangen genommen, doch bei der Büste der Anna von Schweidnitz, die er überhaupt mit besonderer Liebe ausgearbeitet hat, sind gerade diese

einer gerechteren Beurteilung nichts beigetragen haben. Es sind Aufnahmen nach Gipsabgüssen mit abgedecktem Hintergrund und durchgehend skandalös retouchiert, so ist, um das ärgste Beispiel zu nennen, die ganze Nase und zerschmetterte linke Backe bei Wenzel von Radez hineingemalt!

Partien ausnahmsweise ausgeführt. Der Hals, seine Verbindung mit dem Rumpfe, der Ansatz der Brüste sind relativ so richtig wiedergegeben, daß wir dies kaum anders erklären können als durch direktes Studium an einem Modell.

Zur zweiten Gruppe gehören die Büsten Herzog Wenzels von Luxemburg und Brabant und des Matthias von Arras im Triforium, an der Außenseite die des hl. Wenzel und der hl. Ludmilla (Taf. X*b*, Fig. 37). Die verbindenden Merkmale sind: starkes Abschneiden des Haares vom Gesicht, die Schnittlinien konvergieren nach oben. Das Haar ist wieder ganz ornamental behandelt, die einzelnen Strähne weit schärfer gesondert als bei dem ersten Meister. Der Augenbrauenbogen bildet einen regelmäßigen Halbkreis, der nur bei dem hl. Wenzel etwas flach gedrückt erscheint, das obere Lid ist ganz so wie früher durch ein halbkreisförmiges Band mit parallelen Rändern gebildet, aber dieses Band ist weit schmäler gehalten, der Augenstern ist nicht mehr weit vorgewölbt, sondern flach. Als einigendes Band verbindet diese vier Büsten weiters die gemeinsame Auffassung. Sie sind die einzigen von allen Köpfen, welche nicht zu individualisieren trachten.

Sie sind ebenso typisch und idealisiert wie etwa die Statue des hl. Wenzel oder die Gestalten der Grabmäler. Dabei ist der Zusammenhang zwischen den nun besprochenen beiden Meistern nicht zu übersehen. Er ist so eng, daß man gleiche Schulung annehmen muß, doch sind sie nicht Meister nnd Schüler, es bestehen zwischen ihnen keine Unterschiede in der Qualität bei gleicher Auffassung. Ihr technisches Können ist vielmehr vollkommen gleich, gerade die Auffassung ist verschieden. Sie sind auch beide wohl nicht mehr jung; das, was sie geben, scheint ihr Letztes zu sein, wenigstens können wir in Prag keine Werke mehr von ihnen nachweisen. Es scheint mir die wahrscheinlichste Annahme die zu sein, daß sie wohl aus der gleichen Schule stammen, jedoch einen verschiedenen Entwicklungsgang durchgemacht haben.

Die dritte Gruppe umfaßt die Büsten der beiden Erzbischöfe Ernst und Johann und der Direktores fabricae Andreas Kotlik und Beneš von Weitmil (Taf. XI*a*, Fig. 36). Das erste Werk ist die Büste des Erzbischofs Johann; hier zeigt sich am stärksten die Annäherung an den Meister der königlichen Familie; der allgemeine Typus des Kopfes ist derselbe, ebenso die Durchmodellierung des Gesichtes in großen runden Flächen; das Haar ist ganz in der gleichen Weise bei Einhaltung des gegebenen Schemas schon ziemlich leger behandelt. Der Augapfel ist groß und quillt etwas vor; doch geht es nicht an, diese Reihe etwa als Weiterentwicklung desselben Künstlers anzusehen; es sind hier gerade im Kleinen technischer Details, die nicht den allgemeinen Entwicklungsgesetzen unterliegen, charakteristische Unterschiede: Der Augenbrauenbogen ist mehr kreisrund gebildet, das obere Lid ist schmäler als es dort bei Männern üblich ist, die Art, wie das Haar vom Gesichte abgetrennt ist, erinnert mehr an den zweiten Meister. Ein Künstler wird ohne weiteres derartige Formen gegen vorgeschrittenere eintauschen, es wäre aber ein Unding, zu glauben, daß er alte Gewohnheiten gegen etwas ganz Gleichwertiges aufgibt. Doch zeigt sich schon bei dem Kopfe des zweiten Prager Erzbischofs etwas Neues. Der Meister gibt zwei tiefe Faltenzüge zu, die von den Nasenflügeln respektive von den Mundwinkeln nach abwärts verlaufen. Es ist dies nicht eine bloße Draufgabe, wie diese so oft früher vorgenommen wurde, denn die Struktur des Gesichtes wird diesen Falten angepaßt.

Es scheint sehr wenig, aber man muß sich vorstellen, wie eigentlich die allgemeine Entwicklung zum Naturalismus verläuft. Ein Schema besteht von früher. Man geht nun daran, einen Teil nach den andern umzuwerten und mit neuen Beobachtungen zu durch-



a BENEŠ VON WEITMIL



b NIKOLAUS HOLUBEC

PRAG, ST. VEIT, TRIFORIUMGALERIE

dringen. Jeder Schritt muß öfters gemacht werden, bis das zuerst mühsam Gefundene in Fleisch und Blut übergeht. Ist dies nun endlich für alle Teile geschehen, so ist das alte Schema längst zersprengt. Die neue Erscheinung, die man an so vielen Einzelheiten früher beobachten kann, steht als Ganzes fertig da. So auch hier in Prag. Unser Meister wiederholt die Faltenzüge bei allen seinen Büsten, aber er kommt noch weiter. In Beneš von Weitmil und Andreas Kotlik geht er von der bisher üblichen länglichovalen Kopfform ab, das Gesicht wird gedrungener. Beide Männer waren damals nicht mehr am Leben. Gewiß wird die Neuerung auf das überlieferte Porträt eines von ihnen zurückgehen; es ist dies wieder ein Zug, wo man den Geboten der Naturwahrheit gegenüber dem Angelernten Rechnung trug. Aber es ist mindestens ebenso charakteristisch, daß die neue Form sich sofort wiederholt.

Mit den Büsten des Johann von Jenstein und Leonhard Buseo brauchen wir uns weiter nicht lange zu beschäftigen. Sie zeigen die Stilstufe des dritten Meisters, sind aber die einzigen in der ganzen Folge, welche wirklich geringe Arbeit erkennen lassen. So ähnlich sie auch im Typus untereinander aussehen, so sind sie doch nicht von einer Hand.

Die Büsten des hl. Veit und Sigismund (Fig. 38) an der Außenseite des Chores müssen wir einem besonderen Bildhauer zuschreiben. Die etwas verkniffenen schmalen Augen und die lange, individuell gebildete Nase sind die Hauptcharakteristika für ihn. Im übrigen zeigt er mit dem von uns an zweiter Stelle geschilderten Meister die größte Verwandtschaft, doch zeigen sich einige neue Errungenschaften, die wir erwähnen müssen. Man betrachte die Figur des hl. Veit. Wohl finden wir noch die alte Haarbehandlung, doch sind die Haare an der Stirne vom Kopfe nicht mehr durch einen scharfen Schnitt getrennt; der Eindruck der aufgesetzten Perücke ist wesentlich gemildert. Beim Barte des hl. Sigismund ist die Symmetrie fast aufgehoben, die einzelnen Strähne beginnen sich zu kreuzen.

Diese Büste ist für uns auch in anderer Hinsicht interessant. Bis jetzt war der Augenbrauenbogen stets hochgewölbt gegeben, die Augenbrauen aber nicht dargestellt, das war der Malerei überlassen. Mit beiden Prinzipien ist hier gebrochen. Der Augenbrauenbogen ist ganz gedrückt und setzt fast rechtwinklig an der Nasenwurzel an, die Brauen selbst sind plastisch, und zwar höchst unregelmäßig und individuell durchgebildet.

Daß wir bei der andern Büste nicht dieselbe Erscheinung finden, darf uns nicht dazu verleiten, sie dem Meister abzusprechen. Der hl. Veit ist als Jüngling gebildet. Dieser Typus lehnt sich stark an den konventionellen Frauentypus an und dieser bleibt in Deutschland sehr lange konservativ. Dieselben hohen Augenbrauenbogen, dieselbe Behandlung des oberen Lides treffen wir noch durch das ganze XV. Jh.

Wir müssen jetzt unsere Aufmerksamkeit dem Künstler schenken, der in genialer Zusammenfassung aller bis dahin erzielten Fortschritte die Vollendung dieses Stiles darstellt. Ihm gehören in der Triforiumgalerie die Büste des Nikolaus Holubec an, an der Außenseite des Chores die Büsten von Christus, Maria, des hl. Adalbert, Prokop, Method und Cyrill (Taf. XI *b*, XII).

Es gilt zunächst zu beweisen, daß alle diese Werke wirklich von einem Meister herrühren. Es ist dies keineswegs mehr so leicht zu erkennen, wie bei den früheren Gruppen, denn das Schematische ist durchgängig viel weiter zurückgedrängt. Anderseits verfügt der Künstler über die technischen Einzelheiten, entsprechend seinem gesteigerten Können, in viel freierer Weise als die früheren Meister, er zieht verschiedene Register auf, verwendet mehrere Typen. Als bestes Erkennungsmerkmal nenne ich die durchgehends vorkommende

charakteristische Mundform. Die volle fleischige Unterlippe springt weit vor gegenüber der nur wenig durchgebildeten schmalen Oberlippe; die Mundwinkel ziehen sich etwas nach abwärts, das Haar ist wenig detailliert und oberflächlich behandelt. Die Ohren, soweit sie zu sehen sind, zeigen die gleiche charakteristische Form. Am meisten fällt verhältnismäßig der Christuskopf aus der Reihe. Aber der Mund und die absolut gleiche Bildung des Augenbrauenbogens und dessen Verbindung mit dem Nasenrücken wie bei Maria beweisen auch hier die Zugehörigkeit zu den Werken des Meisters.

Unser Künstler geht von den Errungenschaften des von uns an dritter Stelle aufgezählten Meisters aus; er benutzt dessen rundlichere Kopfform, die tiefen Falten, womit dieser das Gesicht belebt, aber seine einzige Büste in der Triforiumgalerie, die des Holubec, unterscheidet sich sofort wesentlich von den übrigen. Fast herausfordernd ist der Kopf zurückgeworfen, statt der üblichen Tracht trägt Holubec eine Kapuze, die über den Kopf gezogen ist. Die Augen liegen — wohl keine absolute Neuerung, aber im Triforium das erstemal — tief in den Höhlen. Die Falten und Fältchen sind überall vermehrt, auf der Stirn, bei den Augenwinkeln, auf den Wangen. Der gestrenge Domherr, der trotz seines streitbaren Aussehens den Freuden des Lebens nicht ganz abhold gewesen sein mag, ist durch ein kräftiges Doppelkinn geziert. Genug also an neuer, frischer Anschauungsweise! Dabei ist doch hier beim ersten Wurfe noch nicht der letzte Rest des Typischen abgestreift.

Als zeitlich zunächst entstanden denke ich mir den hl. Cyrill. Die Kopfform wird wieder länglicher, alle Falten werden stark übertrieben; eine neue richtige Beobachtung findet sich: daß die Nase bei den gewöhnlichen Menschen nicht unvermittelt an der Stirne ansetzt, sondern eine mehr oder minder beträchtliche Einsattelung zeigt. Doch gelingt nicht sofort die richtige Lösung, der Künstler greift zu einem Auskunftsmittel, eine ganz schematische Stufe vermittelt den Übergang zwischen den beiden Partien. Das Mittel ist nicht neu. Rheimser Statuen von der Dekoration der inneren Wandfläche der Westfassade (Ausgang des XIII. Jhs.) zeigen es, ebenso die bekannten Propheten des Straßburger Hauptportales (Anfang des XIV. Jhs.). Doch ist es jedenfalls hier wieder aufs neue gefunden, es fehlen wenigstens alle möglichen Zwischenglieder. Es ist charakteristisch für die unglaubliche Schnelligkeit, mit welcher nun diese Entwicklung verläuft, daß es, kaum gefunden, auch schon wieder überwunden ist. Bereits in der nächsten Büste ist das richtige Verhältnis zur Natur hergestellt.

Die nächsten Büsten der hl. Method und Adalbert bringen eine immer breitere Behandlungsweise des Gesichtes, besonders der Wangenpartie. Eine Art Abschluß dieser Entwicklung bildet Maria. Die Breite der Ausführung, die Feinheit der Übergänge kann nun (auf dieser Stufe wenigstens) nicht mehr überboten werden. Es ist charakteristisch für die Probleme, welche den Künstler gerade beschäftigen, daß er Maria, im Gegensatze zu der gebräuchlichen Auffassung, nicht als jugendliche Mutter, sondern als ältere Matrone darstellt: so konnte er ein volleres Gesicht bilden.

In allen bisherigen Büsten blieb die alte typische Behandlung des Auges noch erhalten. Das ändert sich mit dem Christusbilde. Hier ist zum ersten Male das obere Lid nicht als flacher Streifen, sondern plastisch über dem Augapfel liegend gebildet. Doch in der ersten Freude des Findens schoß der Künstler wieder weit über die Wirklichkeit hinaus. Die beiden Lider sind förmliche Wülste, die den Augapfel zwischen sich einschließen.

Sonst bietet der Kopf nichts Neues, in der ganzen Behandlungsweise auf den ersten Blick eher einen Rückschritt. Dies erklärt sich aber leicht, wenn wir den Inhalt der Darstellung



a HL. CYRILL



b HL. MARIA



c HL. ADALBERT



d HL. PROKOP

PRAG, ST. VEIT, BÜSTEN AM CHOR

betrachten. Es ist ein Veraikon: der Kopf Christi allein ohne Hals und Schultern, nach einem alten byzantinischem Vorbilde, das in unzähligen Nachahmungen überliefert ist. Daß sich der Meister ziemlich genau an ein derartiges Vorbild gehalten hat, zeigt ein Vergleich mit dem im Prager Dome selbst aufbewahrten Veraikon, einem italienischem Bilde aus der Mitte des Trecento, das einer alten Tradition nach Karl IV. selbst aus Rom mitgebracht hat.[18])

Wir kommen nnn zur Büste des hl. Prokop. Es ist das letzte Werk unseres Meisters, das wir kennen, es ist auch die letzte Stufe auf dem Wege zur Naturwahrheit, die im St. Veitsdome erklommen wurde. Unmittelbar geglückt ist dem Künstler jetzt die plastische Wiedergabe des Augenlides, die in seinem Christuskopfe noch sehr übertrieben ausgefallen war. Er gibt hier ferner auch die Augenbrauen plastisch wieder, was wir früher bei ihm noch nicht fanden, obwohl es dafür bereits ein Vorbild gab (den Kopf des hl. Sigismund). Es sind nun alle die Details hier vereinigt, die dazu gehören, einen Kopf für unser modernes Empfinden uaturwahr erscheinen zu lassen.

Wir wissen, wie dieses Ergebnis zustande gekommen ist. Wir wissen, wie jedes Einzelnresultat getrennt gefunden und immer wieder angewendet wurde, bis es den Künstlern in Fleisch und Blut übergegangen ist. Wie dann aus all den fremden nnd eigenen Resultaten unser Meister in diesem Kopfe des hl. Prokop die Summe gezogen hat, so hat jeder Künstler die Ergebnisse der ihm Vorangehenden benutzt. Doch die Art und Weise, wie er die Elemente zu einem Ganzen vereinigt hat, ist seine eigene geniale Tat. Wenn wir vor dieser Büste stehen, so haben wir den unmittelbaren Eindruck, es sei ein ganz bestimmter Bettelmönch dargestellt, den der Meister damals in den Straßen Prags beobachten konnte.

Man wird bemerkt haben, daß von zwei Büsten noch nicht gesprochen wurde, der des Peter Parler (Fig. 39) und des Wenzel von Radez (Fig. 40). Letztere ist die einzige, der Mádl eine besondere Stellung einräumt. Er sagt von ihr: „Die Büste des Wenzel von Radez, die letzte in der Reihe, überflügelt auf einmal die übrigen ganz auffallend. Der Realismus ihrer Formen, die Gewandtheit, ja die Schärfe im Erfassen der individuellen Züge des äußern und des inneren Menschen sind hier unstreitig auf einer höheren Stufe als bei den ersten zwanzig Porträtbüsten. Trotzdem gerade diese Büste die größten Beschädigungen erlitten hat, ist selbst in dieser Ruine die Feinheit der Details, die Frische ihres durch das scharfe Auge und die feingeschnittenen Lippen nach außen dringenden Lebens noch heute fühlbar." Die Büste soll also — und es werden dafür noch einige stilistische Merkmale aufgezählt, die nur teilweise stimmen — einer andern Hand angehören als die übrigen.

Diese Büste ist die einzige, die nicht aus dem Steine herausgearbeitet, sondern eingesetzt wurde. Auch das Material ist gewechselt, es besteht aus Pläner Kalkstein. Ich muß gestehen, daß ich auf Grund dieser Momente und des Stiles, der bei großem Naturalismus doch von dem der Büsten an der Außenseite des Chores abweicht, zuerst an eine spätere Ersetzung eines durch irgend einen Unfall allzuschwer beschädigten Bildes glaubte. Das XV. Jh. käme dabei aus stilistischen Gründen nicht in Betracht, für eine spätere Zeit stimmte aber wieder manches nicht. Auch sind die Reste einer alten Bemalung analog wie bei den anderen Büsten vorhanden. Überdies lehrt ein Vergleich, daß bei Wenzel von Radez und bei Peter Parler die Formenbehandlung in allen Einzelnheiten absolut gleich ist und von den übrigen Formen abweicht. Sowohl die Ohren als die Augenlider sind ganz gleich

[18]) Abgebildet in Metropolitní chrám sv. Vita, Taf. 21.

gebildet, letztere eine Mittelform zwischen der alten schematischen Weise und der plastischen Art, wie wir sie bei Prokop finden. Vor allem aber hat das Auge die ganz richtige Zeichnung: gegen die Nase zu eine kleine Ausbuchtung. Dies finden wir ebenfalls nur bei diesen beiden Büsten. Danach kann wohl kein Zweifel sein, daß sie von einer Hand gearbeitet sind. Da aber an der völligen Gleichzeitigkeit der Parlerbüste ebenfalls nicht gezweifelt werden kann, ist auch eine wesentlich spätere Entstehungszeit für die des Wenzel von Radez ausgeschlossen. Allerdings dürfte sie die letzte in der Reihe der Triforiumbüsten sein. Daß



Fig. 39 Prag, St. Veit, Triforiumgalerie, Büste Peter Parlers

sie aber eingesetzt wurde, dürfte sich wohl aus einem Unfalle noch während des Baubetriebes erklären, vielleicht war auch die früher an ihrer Stelle gestandene Büste total mißglückt.

Die zeitliche Reihenfolge der beiden Büsten ist gewiß die, daß zuerst das Porträt des Dombaumeisters entstanden ist. Das Haar und die Augenbrauenbogen sind noch schematischer, die Backenknochen stärker betont, der Kopf des Wenzel von Radez ist viel mehr aus einem Gusse.

Der Stil unseres Meisters ist nicht ganz leicht zu definieren. Er geht jedenfalls von der strengen stilisierenden Auffassung des zweiten Meisters aus. Da er aber zeitlich später arbeitete, stehen ihm die mittlerweile gemachten naturalistischen Errungenschaften zur Verfügung. Er benutzt sie: er bildet die Augen tief in den Höhlen liegend, die Lider plastisch, Falten ziehen sich, wenigstens bei Wenzel von Radez von Nase und Mund nach abwärts; die

Wangen sind sehr detailliert behandelt. Durch die Mischung beider Prinzipien entsteht seine Eigenart. Es ist nicht der breite sich gehen lassende Naturalismus, wie bei der Büste des hl. Prokop, aber es sind doch vollkommen individuelle Züge; ich spreche hauptsächlich von Wenzel von Radez, da er das vorgeschrittenere Werk des Meisters ist und die Besonderheit desselben prägnanter zum Ausdrucke bringt; es zeigt sich hier eine strenge Geschlossenheit und wir haben in der Tat den Eindruck, daß wir es mit einem tiefdenkenden, streng gegen sich und die anderen handelnden Charakter zu tun haben. Die übrigen Domherren



Fig. 40 Prag, St. Veit, Triforiumgalerie, Büste des Wenzel von Radez

sind alle als freundliche, offene Menschen dargestellt, hier findet man einen asketischen Geistlichen; man denkt unwillkürlich an die neue von Kampf und Krieg erfüllte Zeit, der die Kirche damals in Böhmen entgegenging und die auch er zum Teil noch miterlebte.

Mádl wirft in einem Schlußabsatze die Frage nach dem Urheber der Prager Büsten auf. Er kommt zu dem Resultate, daß alle Büsten mit einziger Ausnahme der des Wenzel von Radez auf eine Künstlerindividualität zurückgehen, diese sei Peter Parler.

Der Gang unserer Untersuchung dürfte wohl hinlänglich bewiesen haben, daß alle diese Porträts in verschiedene Gruppen zerfallen, deren Urheber nicht nur den Händen nach, sondern auch nach ihrer künstlerischen Eigenart, verschieden sind. Wir müssen nun die Frage untersuchen, ob Peter Parler an der Verfertigung der Büsten überhaupt Anteil hat und welche Büsten ihm zufallen.

Ich nehme das Resultat gleich vorweg: Peter Parler ist der Meister der zweiten von uns genannten Gruppe.

Vergleichen wir einmal den Kopf des Herzogs Wenzel von Luxemburg und Brabant mit dem Přemysl Ottokars I. Es fällt uns sofort jener birnenförmige Typus auf, der dadurch entsteht, daß einerseits der Bart breitausladend von den Wangen absteht, anderseits Haar und Gesicht durch scharfe Striche getrennt sind, welche nach oben zu konvergieren; das ist bei beiden Köpfen vollkommen gleich. Gleich ist ferner das starke Hervorquellen des Haares von den Ansatzstellen, so daß der Querschnitt dieser Lockensträhne geradezu die Halbkreisform zeigt, dazu kommt die außerordentlich straffe Behandlung des Haares. Die Grundprinzipien der Haarbehandlung sind ja bei allen Triforiumbüsten dieselben, allein ausgenommen die des Holubec, aber eine solche Stilisierung kommt doch nur bei Peter Parler vor. Man sehe sich diese kraftvoll zusammengedrehten Spiralen an, die bei Wenzel von Luxemburg genau so vorhanden sind wie bei den Grabmälern und dem Standbilde des hl. Wenzel und vergleiche damit die zierlichen Spiralen am Barte Karls IV., um schlagend den Unterschied gewahr zu werden. Gleich sind ferner die flachen, breiten Falten auf der Stirn der Grabfiguren und bei Matthias von Arras, gleich die feinen Fältchen, die von den Augenwinkeln ausgehen, bei Herzog Wenzel und Přemysl Ottokar I. Der Augenbrauenbogen ist gleich bei dem hl. Wenzel und den Büsten, die Grabmäler kommen hier nicht in Betracht, weil die Augen tief in den Höhlen liegen, der Bogen daher mehr gedrückt ist. Es tut nichts, daß einzelne Merkmale, wie die Falten, an späteren Büsten wiederkehren, sie sind eben übernommen worden; die Gesamtheit aller bisher aufgezählten Merkmale beweist uns die Identität des Meisters.

Wir müssen von Peter Parler als Bildhauer Abschied nehmen. Es findet sich kein Werk mehr, daß wir ihm zuschreiben können. Es ist daher am Platze, noch einen kurzen Überblick über seinen Stil zu geben, soweit es die allerdings geringe Zahl erhaltener Denkmäler zuläßt. Die technischen Einzelnheiten können wir beiseite lassen, ich habe sie — notgedrungen — vielleicht schon zulange beschrieben. Auch die künstlerische Herkunft wollen wir jetzt nicht besprechen, sie sei für ein anderes Kapitel aufgespart.

Als Werke des Dombaumeisters sind zu betrachten: Die Wenzelstatue aus dem Jahre 1373, die Grabfiguren Přemysl Ottokars I. und II. und Spitihnevs II., zwischen 1374 und 1378 entstanden und die ebengenannten vier Büsten, die nach 1378 bis längstens 1393 zu datieren sind. Die Arbeiten sind untereinander so heterogen, daß es schwer ist, einen Leitfaden für das Verfolgen einer Entwicklung zu finden. Ein Standmotiv zeigt nur die Strebepfeilerfigur, eine reichere Gewandung bloß zwei Grabmäler, die untereinander zwar verschieden, doch kein Fortschreiten nach irgend einer Richtung erkennen lassen. Es bleiben also nur die Köpfe als etwas allen Werken Gemeinsames übrig.

Sieht man davon ab, daß bei der Büste des hl. Wenzel an der Außenseite des Chores die Durchbildung des Bartes um einige Nuancen weniger streng ist, was ich nicht für sehr wesentlich halte, so findet sich auch hier keine Entwicklung. Das Standbild des hl. Herzogs und die vorerwähnte Büste desselben stehen auf derselben Stufe!

Wie verhält sich der Meister aber zu dem für die zweite Hälfte des XIV. Jhs. richtunggebenden Prinzipe des Naturalismus?

Der hl. Wenzel ist ein idealisiertes Heiligenbild. Man hat die Statue deshalb für befangen erklärt und gesagt, sie trage alle Anzeichen eines Erstlingswerkes an sich.[19]) Das ist eine

[19]) Grueber, Die Kunst des Mittelalters in Böhmen, Bd. III, S. 107.

völlige Verkennung der Tatsachen, die Statue ist mit vollendeter technischer Meisterschaft gearbeitet, wie es bei einem tastenden Versuche unmöglich wäre, der, wenn man will, befangene Ausdruck ist eine Folge des vollkommen gewollten idealisierenden Stiles. So sind auch die Grabfiguren aufzufassen. Neuwirth sagt zwar von der Ausführung des Kopfes Ottokars I., „sie durchdringe lebenswahre Behandlung“.[20]) Ich vermag nichts davon zu erkennen. Alle Köpfe haben dasjenige würdevolle Aussehen, das eben toten Königen seit jeher gebührt. Ja, die Falten, die das Alter andeuten sollen, sind im Gegenteil ganz schematisch und überall gleich. Irgendeinen Hauch von individuellem Leben wird man hier ganz vergeblich suchen. Von der leisen Drehung des Hauptes, die man noch am ehesten so deuten könnte, wissen wir, daß sie einer ganz bestimmten Wirkung zuliebe angebracht wurde, die mit Naturgefühl absolut nichts zu tun hat.

Von den Büsten haben wir schon oben gesagt, daß sie insoferne aus der ganzen Reihe der Porträts herausfallen, als sie die einzigen sind, die nicht zu individualisieren trachten. Man würde sich vergeblich abmühen, aus den Köpfen des Herzogs Wenzel oder des ersten Dombaumeisters irgendeine persönliche Note herauszulesen. Es sind ganz allgemeine Typen, die nur durch Inschrift und Abzeichen als bestimmte Menschen charakterisiert sind. Dasselbe gilt von den beiden Büsten an der Außenseite des Chores.

Aus dem Gesagten geht klar hervor, daß nicht Peter Parler derjenige ist, von dem die neue Entwicklung zum Naturalismus in Prag ausgeht. Er ist vielmehr, im Sinne der damaligen Zeit gesprochen, bereits ein unmoderner, ein überholter Künstler. Die moderne Richtung geht vielmehr vom Meister der königlichen Familie aus. Man könnte diesen künstlerisch einen Bruder des Dombaumeisters nennen (vielleicht war er es auch leiblich: Heinrich Parler??), so enge ist die Verwandtschaft in allen Details; man muß Schulgemeinschaft hier voraussetzen. Aber während Peter in dem erlernten alten Geiste weiterarbeitete, wendet der andere alle die gleichen Einzelnheiten so fundamental verschieden an, daß etwas ganz anderes entsteht.

Ich betrachte gerade dieses Ergebnis unserer Untersuchungen als nicht unwesentlich, denn es räumt mit der allgemein bisher gültigen Meinung auf, daß Peter Parler das Haupt und der Ausgangspunkt der böhmischen Bildnerei jener Epoche war. Um dem Dombaumeister Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, muß man ihn als das betrachten, was er war: ein genialer Architekt, ein kühner Konstrukteur. Von diesem Gesichtspunkte aus erklärt sich auch leicht sein Verhältnis zur Skulptur. Seine Arbeiten waren, wie wir im einzelnen gezeigt haben, alle für einen bestimmten Standpunkt berechnet und wollen auf ihren dekorativen Wert hin beurteilt werden, der sich bei den Grabmälern bis zu einer gewissen Monumentalität erhöht. Damit verbindet er eine außerordentliche technische Meisterschaft. Darüber hinaus aber hat er sich für die großen neuen Probleme der Plastik nicht interessiert. Wir verstehen nun auch das Fehlen einer Entwicklung bei ihm, nachdem seine Jugendwerke uns nicht mehr erhalten sind und er, einmal ausgebildet, fast auf der gleichen Stufe stehen blieb.

Der plastische Schmuck des Altstädter Brückenturmes

Der Altstädter Brückenturm ist noch eine Schöpfung Peter Parlers.[21]) Der Turm sollte nicht allein Befestigungsanlage, sondern auch eine Zierde der Stadt sein, er wurde deshalb

[20]) Neuwirth, Peter Parler S. 97.

[21]) Wann sein Bau begonnen wurde, läßt sich nicht angeben. Er hatte 1431 eine Feuersbrunst zu überstehen, die jedoch nur den Dachstuhl, die innere Einrichtung und

an den beiden der Straßenbahn zugewendeten Seiten reich ausgeschmückt. Die plastische Dekoration der Flußfassade ist zerstört worden, dagegen ist uns der Schmuck der Stadtfassade, soweit er ausgeführt wurde, vollständig und fast ohne Beschädigungen erhalten.

Der Turmkörper ist durch kräftige Gesimse in drei Stockwerke eingeteilt; das unterste enthält außer der spitzbogigen Toröffnung nur zehn in einer Reihe angeordnete, plastisch herausgearbeitete Wappen und zweimal den in einen Kranz gestellten Eisvogel, das bekannte Wahrzeichen König Wenzels. Am reichsten ausgestattet ist das mittlere Stockwerk. Der Raum, den ein krabbenbesetzter Spitzgiebel aus dem Mauerwerke herausschneidet, wird durch zwei schlanke Fialen in drei Teile geteilt. Die beiden äußeren sind nur etwa halb so breit wie der mittlere und enthalten je ein Wappen und ein kleines rechteckiges Fenster und sind von außen durch einen Viertelkreisbogen abgeschlossen. Der mittlere ist durch einen Halbkreisbogen oben begrenzt, zeigt rechts und links auf reich entwickelten Konsolen und von ebensolchen Baldachinen bedeckt die sitzenden Statuen König Wenzels IV. und Kaiser Karls IV. Dazwischen steht auf einem Postamente, das durch das verkleinerte Abbild zweier Brückenjoche gebildet ist, der hl. Veit, rechts und links die Wappenschilder des Reiches und Böhmens, von mächtigen Stechhelmen gekrönt, die mit ihren Flügeln fast die Höhe der Figur erreichen.[22]) Der Baldachin über dem Heiligen füllt den Rest des leeren Raumes unter dem Bogen aus. Zu beiden Seiten des Giebels finden wir wieder die Eisvögel.

Das dritte Stockwerk ist durch eine Blendarkadenarchitektur ausgefüllt. Vier der dadurch entstandenen Kompartimente sind als Fenster durchbrochen, die zwei mittleren beherbergen die Gestalten der beiden hl. Landespatrone Siegmund und Adalbert, die äußersten rechts und links sind leer. Sie sollten vermutlich Prokop und Ludmilla aufnehmen, jedoch fehlen nicht nur die Standbilder, sondern auch die Konsolen dazu. Es wäre gerade aus diesem Grunde immerhin leicht möglich, daß die Architektur dieses Stockwerkes aus der Zeit der ersten Wiederherstellung stammt[23]) und daß man sich begnügt hat, nur für die zwei vorhandenen Statuen Konsolen zu schaffen, ohne mehr an eine Ausgestaltung des Schmuckes zu denken. Die Skulpturen selbst müssen freilich aus später zu erörternden Gründen der ersten Bauperiode angehören.

Dem XIV. Jh. gehören ferner noch die beiden Konsolen an, welche die an der Ecke des Gebäudes aufsteigenden Fialen tragen. Rechts die Büsten eines Mannes und einer Frau, die in etwas obszöne Beziehungen zueinander gebracht sind, ein derber Steinmetzwitz, die Mache ist sehr gering; links Ritter und Mönch in ganzer Gestalt, etwas besser, aber stark restauriert. Alt sind auch noch die Phantasietiere, welche den Krabbenbogen des Tores tragen, aber sie sind ebenfalls stark übergangen, die entsprechenden Konsolen der Flußseite sind dagegen moderne Nachahmungen.

vielleicht Teile des obersten Stockwerkes vernichtete; die Wiederherstellungsarbeiten waren 1451 vollendet (Neuwirth, Peter Parler, S. 70 ff.

[22]) Dieses Motiv, ebenso wie die Eisvögel, findet sich in dem Ornamentalschmucke der Wenzelsbibel. Abb. siehe Schlosser, Die Bilderhandschriften König Wenzels I. Jahrb. d. a. K. XIV., Taf. XX und XXI.

[23]) Wie Neuwirth annimmt: Peter Parler S. 72. Aus dieser Zeit dürfte auch das Treppentürmchen stammen, dessen Mauerwerk mit den Quadern des Turmes nicht organisch verbunden ist (Nach einer freundlichen Mitteilung des Dombaumeisters, Herrn Architekten Hilbert). Es ist dies von Interesse für uns, da am oberen Abschlusse der Treppenspindel die Figur eines Turmwächters in einer nicht gerade anständig zu nennenden Pose eingemeißelt ist. Grueber, Die Kunst des Mittelalters in Böhmen III 152 nimmt diese Statue für die Zeit Wenzels IV. in Anspruch. Ist dies schon nach dem jetzt Gesagten unwahrscheinlich, so weist der Stil gebieterisch auf die Mitte oder sogar zweite Hälfte des XV. Jhs. hin. Die Statue scheidet daher aus dem Kreise der hier zu behandelnden Skulpturen aus.

Die Anordnung des plastischen Schmuckes entspricht einem einheitlichen Plane, als dessen Urheber wir wohl den Architekten des Baues ansehen dürfen: Peter Parler. Eigenhändig beteiligt hat er sich jedoch nicht mehr. In der Auffassung und Durchführung der einzelnen Statuen hatten die Bildhauer vollkommen freie Hand. Eine größere zeitliche Differenz in der Ausführung der Skulpturen besteht nicht.





Fig. 41 König Wenzel IV. (Nach einem Gipsabguß) Fig. 42 Kaiser Karl IV.
Prag, Altstädter Brückenturm

Am wenigsten glücklich ist die Statue König Wenzels IV. gelungen (Fig. 41); der König sitzt aufrecht da, am Kopfe die Krone, in der rechten Hand das Zepter, in der linken den Reichsapfel, ein Lendner wird unter dem weiten Mantel sichtbar, der auf der Brust durch eine große Agraffe zusammengehalten wird. Der Kopf lehnt sich in seiner technischen Behandlung stark an die Werke an, welche die erste Stilstufe der Triforiumbüsten zeigen, daß dieser Meister aber weder von Peter Parler noch vom Meister der königlichen Familie einseitig ausgeht, ersehen wir daraus, daß er die Formensprache beider be-

nutzt. Die Behandlung der Augen und des Bartes stammt vom letzteren, die kräftigen Spiralen des Haares dagegen vom Domhaumeister.[24]) Da der König im Vergleiche zu seiner Büste im Triforium doch wenigstens in einem Alter von 30 Jahren dargestellt ist, muß die Skulptur zu Beginn der neunziger Jahre fallen, in eine Zeit also, wo die neuen Errungenschaften in der Durchbildung des Gesichtes schon größtenteils oder ganz gemacht waren. Eine Rückwirkung davon können wir hier nicht wahrnehmen, diese Zurückgebliebenheit können wir auch sonst bemerken:

Der König ist so dargestellt, wie die Majestätssiegel angeordnet zu sein pflegen. Wenn wir beispielsweise ein Siegel Karls IV.[25]) zum Vergleiche heranziehen, so finden wir auffallende Ähnlichkeiten. Gemeinsam ist die vollkommen frontale Ansicht, gemeinsam ist die Art, wie das Problem des Sitzens gelöst wird. Die Oberschenkel sind nicht wagrecht gebildet, sondern steigen schräg an, wodurch der Oberkörper ganz unproportional hoch wird. Bei dem Siegel ist diese Darstellung sofort zu verstehen, sie stellt eine ganz bestimmte Stufe in der Entwicklung dieser Kunstart dar, wir haben es hier mit einem Relief zu tun; die perspektivische Verkürzung, die nötig wäre, um eine sitzende Figur richtig wiederzugeben, war noch nicht gefunden, so griff der Stempelschneider zu diesem Auskunftsmittel, das nicht nur hier allein vorkommt, sondern der ganzen Epoche eigentümlich ist. Schwer verständlich erscheint jedoch die Anwendung bei der Statue. Hier bestand die Schwierigkeit nicht, denn wir haben es mit einer vollplastischen Figur zu tun. Die Schenkel konnten ohne irgendein perspektivisches Kunststück einfach plastisch horizontal herausgearbeitet werden. Nehmen wir hinzu, daß noch eine andere Unbeholfenheit sowohl der Statue als auch dem Siegel gemeinsam ist, daß bei der Hand, die den Reichsapfel hält, der Daumen nicht, wie es natürlich wäre, in Spreizstellung, sondern parallel zu den anderen Fingern gebildet ist, so scheint es mir nicht ausgeschlossen, daß der Meister, der ein anderes Vorbild nicht finden konnte, in diesen Dingen auf ein solches Werk der Kleinkunst zurückgegriffen habe. Es läge dies ja bei der beabsichtigten Form der Darstellung besonders nahe. Stilistisch ist unser Meister gegenüber allen hier in Betracht kommenden derartigen Arbeiten weit fortgeschrittener, es ist daher begreiflich, daß weitere Analogien sich nicht finden.

Einen größeren Fortschritt gegenüber der soeben besprochenen Statue bedeutet die Figur Karls IV. (Fig. 42). Der Kaiser ist ebenfalls sitzend dargestellt mit Krone, Zepter und Reichsapfel, die Schultern bedeckt ein Schuppenkragen, unter dem Mantel, der die ganze Gestalt einhüllt, sieht man noch ein Untergewand mit der kreuzweise befestigten kaiserlichen Stola. Die starre Frontalität ist ganz überwunden. Das Motiv des Sitzens ist vollkommen richtig wiedergegeben. Die Haltung ist ungezwungen, der Rücken ist, was der uns überlieferten Beschreibung entspricht, etwas gekrümmt, wodurch der Oberkörper leicht nach vorn geneigt wird, auch der Kopf neigt sich vor und seitwärts. Bei der Hand, die den Reichsapfel hält, ist der Daumen richtig gestellt. Für den Kopf hat sich der Meister die Büste Karls IV. auf der Triforiumgalerie zum Vorbilde genommen. Augen, Nase, Haar und Bart sind ganz ähnlich behandelt wie dort, doch gibt es mehrere charakteristische Unterschiede: Die oberen Augenlider sind weit mehr plastisch durchgebildet, als es dort der Fall

[24]) Die Haartracht (jedoch nicht ihre technische Ausbildung in Spiralen) dürfte der Wirklichkeit entsprechen, wenigstens findet sich in einer Initialminiatur der Wenzelsbibel, die den König und seine Gemahlin darstellt, diese dermaßen abgebildet vor. Schlosser, Die Bilderhandschriften König Wenzels I., Jahrb. d. a. K. XIV. S. 214.

[25]) Heffner, Die deutschen Kaiser- und Königssiegel, Würzburg 1875, Taf. XI, Nr. 83, Text S. 22, Nr. 105.

ist, und vor allem ist die Form des Kopfes geändert, er wird länger und schmäler, es findet nicht ein Zuspitzen nach oben, sondern nach unten statt.

Dem gleichen Meister gehören noch die Standbilder der Heiligen Veit und Sigismund an (Fig. 43 und 44). Sie weisen die gleiche längliche, nach unten schmäler werdende Kopfform, die gleiche Behandlung des Haares und eine ähnliche des Bartes auf. Was bei Karl IV. noch altertümlicher wirkt, das fast rund gebildete Auge und die stark gewölbten Augenbrauenbogen, erklärt sich aus der Anlehnung an die Vorlage. Sie machen hier seichten Bogen und schmäleren Augäpfeln Platz. Die alten Formen verschwinden überhaupt, entsprechend dem Fortschreiten des Naturalismus, aus der Kunst und werden nur mehr bei der Darstellung von Frauentypen weiter verwendet, wo man sie ja auch häufig im Leben beobachten kann.



Fig. 43 Prag, Altstädter Brückenturm, der hl. Veit. (Nach einem Gipsabguß)

Auch die Gewandung ist sehr ähnlich behandelt. Die große Muldenfalte treffen wir, von früher her übernommen, auch hier an. Sehr charakteristisch für den Meister ist aber eine schmale, tief eingeschnittene Falte mit halbrundem Abschlusse. Sie findet sich unter andern bei den Heiligen Sigismund und Veit fast an derselben Stelle, man stößt auf sie, wenn man von dem Reichsapfel eine Diagonallinie zum unteren Ende des Überfalles zieht. Bei Karl IV. findet sie sich im Untergewande unterhalb des Gürtels. Für die Gleichheit der Hände bei Karl IV. und Siegismund möchte ich noch besonders auf die Ähnlichkeit der linken Hände aufmerksam machen, die den Reichsapfel halten. Der hl. Veit folgt darin mehr dem bei Wenzel gegebenen Beispiele. Die beiden Heiligen zeigen aber ihrerseits ganz genau das gleiche Abfallen der ziemlich schmal gebildeten Schulter, bei dem Kaiser kommt dies nicht zum Ausdrucke, hier bewirkt die Krümmung des Rückens ein stärkeres Hinaufziehen der Schulter.

Während wir die beiden ersten Bildhauer, die am Brückenturme gearbeitet haben, sonst in Prag nicht nachweisen können, hat der Künstler, der die Statue des hl. Adalbert (Fig. 44) verfertigt hat, auch am Dome mitgewirkt, hier rühren von ihm an der Außenseite des Chores die Büsten des hl. Veit und Sigismund her. Man sehe sich einmal die Nase des

letzteren an, die lang gebildet ist und an der Spitze einen kleinen Knollen trägt, man vergleiche nur die Abschlußlinie des einen Nasenflügels und der Spitze mit der gleichen Linie beim hl. Adalbert, es ist genau derselbe Kontur. Man beachte ferner, daß in beiden Fällen die Augenbrauen in einem flachen Bogen plastisch durchgebildet sind, daß die symmetri-



Hl. Sigismund Fig. 44 Prag, Altstädter Brückenturm Hl. Adalbert
(Nach einem Gipsabgusse)

sche Behandlung des Barthaares einem Durcheinandergehen der einzelnen Strähne Platz gemacht hat und daß diese Strähne prinzipiell gleich behandelt sind (sie sind beim hl. Adalbert nur etwas feiner durchgeführt). Bei den älteren Büsten ist die Anordnung so, daß ein Hauptsträhn von mehreren Nebensträhnen begleitet wird; so behandelt der Meister auch noch das Haar seiner Büsten, beim Barte bildet er jedoch die einzelnen Strähne gleich stark; dieses Prinzip ist bei der Statue am Brückenturme auf Haar und Bart ausgedehnt.

Ferner liegen die Schultern fast horizontal, so daß Hals und Arme im rechten Winkel auf sie stoßen, der Unterschied liegt hier nur darin, daß sie bei den Büsten bedeutend

breiter entwickelt sind, und zwar aus einem rein äußerlichen Grunde: um die ganze Breite der Portallünette auszufüllen.

Der Meister geht in der naturalistischen Durchbildung des Kopfes des hl. Adalbert über das hinaus, was er am Chore geben konnte; er hat sich die mittlerweile gemachten Fortschritte angeeignet, ohne allerdings in ausdrucksvoller Lebendigkeit den Kopf des hl. Prokop zu erreichen. Er bildet jetzt seine Augenlider plastisch, die Nase erhält eine tiefe Einsattlung, zwei große Stehfalten darüber sind eine ganz neue Zutat, die anderen Falten bei den Augenwinkeln und auf der Wange sind einfach übernommen.

Für die Datierung aller fünf Statuen sind wir leider nicht in der Lage archivalische Nachweise zu erbringen, doch können wir sie mit großer Sicherheit einem bestimmten Zeitraume zuweisen. Wir haben schon gesehen, daß die zurückgebliebenste Statue, die König Wenzels, nicht früher als in den Beginn der neunziger Jahre zu setzen ist, wir haben nun ferner erkannt, daß die Statue des hl. Adalbert einem Meister angehört, der auch am Dome mitgearbeitet hat, der zwar die letzten Fortschritte, die dort gemacht wurden, berücksichtigt hat, jedoch nicht darüber hinausgekommen ist. Die Büsten am Dome waren mit großer Wahrscheinlichkeit im Jahre 1392 alle beendet. Ein größerer zeitlicher Abstand in der Ausführung der Brückenstatuen ist gewiß nicht anzunehmen, so dürfen wir ihre Entstehung in die erste Hälfte der neunziger Jahre des XIV. Jhs. verlegen.

Wie ist nun das Verhältnis unserer Skulpturen zu den früheren Prager Arbeiten?

Wir haben diese Frage schon bei der Sonderung der einzelnen Hände zum Teil beantwortet. Wir haben gefunden, daß die Behandlung des Gesichtes bei den beiden Herrscherfiguren in hohem Maße auf die Büsten derselben im Triforium zurückgeht. Bei Karl IV. ist es selbstverständlich, daß der Meister sich diese Büste zum Vorbilde nahm, denn der Kaiser war schon längere Zeit tot, aber auch bei Wenzel ist es leicht begreiflich. Der Künstler hatte wohl den König oft gesehen, aber ein eigentliches Sitzen desselben ist für diese Zeit ausgeschlossen; so mußte er froh sein, an einem früheren Bilde Anlehnung finden zu können. Das genaue Studium dieser Büsten hat auch stilistisch nicht bloß ikonographisch eingewirkt. So war es möglich, daß bereits in so vorgeschrittener Zeit an demselben Orte und innerhalb der gleichen Schule wieder ein älterer Typus auftaucht, und zwar bei König Wenzel nahezu unverändert. Noch ein Umstand ist hierfür wesentlich bestimmend: Wir haben erkannt, daß der große und rasche Fortschritt in der naturalistischen Durchbildung des Kopfes hauptsächlich dadurch ermöglicht war, daß längere Zeit nur diese eine Aufgabe gestellt und gelöst wurde. Nun handelt es sich auf einmal darum, vollplastische Figuren stehend und sitzend darzustellen; das letztere war für Prag etwas Neues! Das neue Thema hat nun die Aufmerksamkeit von der Durchbildung des Kopfes abgelenkt. Ganz zu kurz gekommen ist sie deshalb nicht. Wo der zweite Meister von dem unmittelbaren Vorbilde loskam, hat er die mittlerweile gemachten Erfahrungen wenigstens teilweise benutzt, wir haben schon davon gesprochen; bei dem Kopfe des hl. Veit hat er sich überhaupt bemüht zu individualisieren. Der zusammengekniffene verzogene Mund kann doch nur auf eine bestimmte Beobachtung zurückgehen. Der dritte Meister endlich hatte selbst an den Büsten mitgearbeitet und so naturgemäß am weitesten die dort gefundenen Resultate benutzt. Die Gewandbehandlung schließt sich sehr eng an die Grabmäler an. Das Vorkommen der großen Muldenfalte wurde schon erwähnt. Die sehr charakteristische, aus der planen Fläche gewissermaßen hervorgezogene Falte, welche als letzte auf der Kasel des hl. Veit von rechts oben nach links unten verläuft, findet sich bei Přemysl Ottokar I. genau so auf der entgegen-

gesetzten Seite. Zwischen dem Faltenwurfe dieses Königs und der Statue des hl. Sigismund können wir die Verwandtschaft nahezu Zug für Zug nachweisen, ein Blick auf die Abbildungen lehrt dies besser als eine lange ermüdende Beschreibung. Für den hl. Adalbert ermangelt uns die Analogie, wir haben kein so gefaltetes Gewand von früher her. Die Falten bei König Wenzel sind etwas anderes. Der Künstler scheint an einen sehr weichen schmiegsamen Mantelstoff gedacht zu haben, daher sind sie nicht so vollausladend ausgefallen.

Trotz aller äußeren Ähnlichkeit ist aber in der Gewandbehandlung doch ein durchgreifender Unterschied. Wir meinen damit nicht, daß der Falten nun mehr werden und diese dadurch naturgemäß an Volumen verlieren, das ist ein ziemlich nebensächlicher Entwicklungsgang.

Das Gewand König Ottokars I. wirkte für sich monumental und dekorativ, es ließ den dahinter verborgenen Körper nur ahnen, nicht erkennen. Nicht so bei den Figuren am Brückenturme. Hier beginnt das Gewand den Formen des Körpers zu folgen. Am meisten naturgemäß bei den sitzenden Figuren. Aber auch der hl. Veit läßt noch ganz deutlich das durchgedrückte rechte Knie und die Linien des Fußes unter dem Stoffe verfolgen. Am wenigsten ist dies bei den Figuren des zweiten Stockes der Fall, aber es ist doch auch hier nicht mehr das Gewand als ein Ding für sich behandelt.

Die Köpfe neigen sich alle, mit Ausnahme des des Königs Wenzel, nach seit- und abwärts wie bei der Statue des hl. Wenzel von Peter Parler. Eine weitere Rücksicht auf die Untersicht ist nicht erfolgt. Mit diesem letzteren Standbilde verglichen ergeben sich noch einige bemerkenswerte Fortschritte. Der hl. Veit zeigt keine Spur von einer gotischen Schwingung mehr, er steht vollkommen gerade und aufrecht da. Alle Statuen stehen ferner viel sicherer auf ihrem Postamente, Stand- und Spielbein sind schärfer geschieden, ersteres ist mit der Fußspitze nach auswärts gedreht.

Wenn auch in der wahrheitsgemäßen Durchbildung des Kopfes bei den Statuen des Altstädter Brückenturmes ein Fortschritt nicht erzielt wurde, so kommen doch in der Behandlung des übrigen Körpers und des Gewandes so viele Neuerungen hinzu, daß wir getrost behaupten können, daß die Entwicklungstendenz zum Naturalismus auch hier nicht unterbrochen wurde.

Zur Ableitung des Prager Stiles

Die plastische Kunst des XIV. Jhs. nördlich der Alpen ist von der Forschung stets als Stiefkind behandelt worden. Wohl kennen wir den allgemeinen Gang der Entwicklung, die Vorbereitung und Durchführung des Naturalismus in der Darstellung der menschlichen Gestalt. Wir verdanken dies hauptsächlich dem Umstande, daß ein so markanter Meister wie Klaus Sluter am Schlusse derselben steht und man dessen Zusammenhang mit der neuen realistischen Kunst in den Niederlanden erkannt hat. Aber die Etappen dieser Entwicklung sind uns nur zum geringsten Teil bekannt und fast ganz unbekannt sind uns die Beziehungen, in welchen die einzelnen Schulen stehen. Hier fehlt die wichtigste Voraussetzung hierfür: Detailuntersuchungen über diese.

Wenn wir nun daran gehen, die Wurzeln des Prager Stiles zu untersuchen, so ist uns dies vor allem dadurch ermöglicht, daß uns biographische Daten zur Verfügung stehen, welche uns wichtige Fingerzeige geben, nach welcher Richtung wir unsere Aufmerksamkeit zu lenken haben.



Fig. 45 Rottweil, Kapellenturm, Tympanon des Westportales. (Phot. HEBSACKER, Rottweil)

Zwei Männer haben die plastische Kunst jener Epoche in Böhmen begründet: Peter Parler und der Meister der königlichen Familie. Da wir bereits erkannt haben, daß der Stil des letzteren technisch die größte Übereinstimmung mit dem des Dombaumeisters hat, — er hat nur einen andern Entwicklungsgang genommen und sich eine andere Art, die Dinge zu sehen, angeeignet, worauf wir noch ausführlich zu sprechen kommen, — so können wir vorläufig unser Augenmerk auf diesen allein richten.

Peter Parler wurde 1330 oder 1333 zu Gmünd in Schwaben geboren, wo sein Vater, Meister Heinrich, den Bau der Heiligenkreuzkirche ausführte.[26]) Von dieser Stadt wurde er auch 1353 oder 1356 von Kaiser Karl IV. im Alter von 23 Jahren nach Prag berufen. Es kann demnach wohl keinem Zweifel unterliegen, daß er bei seinem Vater in Gmünd den ersten Unterricht empfangen hat und auch dort vor seiner Berufung nach Prag gearbeitet hat; für letztere Tatsache bürgt uns noch besonders, daß man sein bekanntes Zeichen dort entdeckt hat.[27])

[26]) NEUWIRTH, Peter Parler S. 16.

[27]) Als Gesellenzeichen am Westgiebel und an einer Säule. Die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, Jagstkreis I 370.

In Gmünd bestand während der ganzen Bauzeit der Heiligenkreuzkirche ein reger plastischer Betrieb. Wenn auch manches Kunstwerk uns verloren gegangen ist, meist durch die zerstörenden Einflüsse der Witterung, so ist uns doch genug erhalten, um einen vollkommenen Überblick über die Entwicklung zu gewinnen. Viel ungünstiger steht es um exakte Datierungen, hier sind wir fast ausschließlich auf stilistische Merkmale angewiesen.



Fig. 46 Gmünd, Heiligenkreuzkirche, Tympanon des Südportales des Langhauses

Einige Anhaltspunkte gibt uns die Baugeschichte der Kirche. Um 1330 wurde das Langhaus begonnen und bis 1351 in der Hauptsache vollendet; in diesem Jahre wurde dann nach einer Inschrift im nördlichen Chorportale der Grundstein zum Chore gelegt, der um 1403 (oder 1406) unter Dach gebracht sein mußte. Die Einwölbungen begannen freilich erst zirka 100 Jahre später.[28])

Zeitlich zuerst wurde das Nordportal des Langhauses geschaffen. Eine geschlossene Vorhalle zwischen zwei Strebepfeilern, rechts und links der Tür auf Konsolen die über-

[28]) Die Kunst- und Altertumsdenkmale, Jagstkreis I 366 ff.

lebensgroßen Standbilder Marias und des Verkündigungsengels. Das Tympanonfeld enthält in zwei Streifen oben die Geburt Christi, unten die Anbetung der Magier.

Wir haben dieses Portal an die Spitze der Gmünder Skulpturen gestellt, weil es mit dem Ausgangspunkte des dortigen Stiles, dem Tympanonschmucke des Kapellenturmes in Rottweil die nächste Verwandtschaft hat. In dieser Stadt war in der ersten Hälfte des XIV. Jhs. die sogenannte Kapellenkirche zu bauen begonnen worden. Nur die beiden unteren Stockwerke stammen aus dieser Zeit, das Langhaus wurde im XVII. Jh. niedergerissen, der Chor ist spätgotisch.[29]) Dieser Turm hat einen außerordentlich reichen plastischen Schmuck erhalten, von dem uns besonders die beiden Tympanonreliefs des West-



Fig. 47 Gmünd, Heiligenkreuzkirche, Törichte Jungfrauen

und Nordportales Zeugnis geben. Im ersteren ist das Weltgericht dargestellt (Fig. 45), in dem andern in zwei Streifen Marias Verkündigung und die Anbetung der Magier. Die enge stilistische Verwandtschaft mit dem Portale in Gmünd ist sofort ersichtlich in den Typen und der Gewandbehandlung.

Wenn uns auch genaue Daten nicht zur Verfügung stehen, so ergibt ein stilistischer Vergleich doch, daß die Rottweiler Skulpturen die älteren sind. Man sehe sich einmal den Kopf des Weltenrichters am Westportale an. Hier ist das ganze Gesicht in Teile zerlegt, jeder für sich behandelt und nur mühsam zu einer Einheit zusammengefügt. Die ganze Gestalt hat im Verhältnisse zum Haupt eine abnormale Länge. Das Gewand ist ein Komplex von vielen schmalen Falten, die Gewandsäume bilden unruhige und sehr charakteristische Zickzacklinien.

[29]) Die Kunst- und Altertumsdenkmale, Schwarzwaldkreis S. 308 ff.

In diesen drei Punkten setzt die Entwicklung ein. Die einzelnen Partien des Gesichtes werden immer müheloser und vollständiger zu einem Ganzen vereinigt. Die Proportionen nähern sich mehr einem natürlichen Verhältnisse, das schließlich mit der auch in Prag gültigen Länge der Gesamtfigur gleich sechs Kopflängen gefunden wurde. Das Gewand endlich verliert seinen unruhigen spielerischen Charakter, die Falten werden weniger, aber dafür voller und wechseln mit ebenen Flächen ab.



Fig. 48 Gmünd, Heiligenkreuzkirche, Hl. Bischof, Detail

Nach dem Fortschreiten dieser Entwicklung können wir die Gmünder Skulpturen in eine chronologische Reihe bringen, wobei die Skulpturen des Langhauses in die erste Hälfte des Jahrhunderts zu setzen sind, diejenigen am Chore erst nach seiner Grundsteinlegung 1351 fallen müssen.

Auf das Nordportal folgte das Tympanonfeld des Südportales, die Krönung und den Tod Marias darstellend (Fig. 46), danach haben wir die beiden Bischöfe anzusetzen, die rechts und links vom Hauptportale aufgestellt sind; die Madonna am Türpfeiler dürfte etwas früher geschaffen worden sein. Von den Statuen, welche in Tabernakeln an den Strebe-

pfeilern angebracht sind, müssen wir notgedrungen absehen, obwohl sie für uns sehr interessant wären; sie stehen zu hoch und sind teilweise zu sehr beschädigt, teilweise restauriert, so daß man über stilistische Einzelheiten, auf die es uns hier vor allem ankommt, verläßlich nicht urteilen kann.

Wir kommen nun zu den Bildwerken am Chore. Zwischen den großen Fenstern des Umganges befinden sich, in Wandnischen eingelassen, eine Reihe von Einzelfiguren, von diesen bilden Maria und die heiligen drei Könige zusammen eine Gruppe. Dies dürften die



Fig. 49 Gmünd, Heiligenkreuzkirche, Hl. Bischof

ersten für den Chor geschaffenen Werke sein. Zeitlich danach folgen in den Laibungen des nördlichon Chorportales die Statuen der klugen und der törichten Jungfrauen. Von diesen beiden Gruppen scheint es mir ihrem Stile nach wahrscheinlich, daß ihre Entstehungszeit nicht allzuweit in die zweite Hälfte des Jahrhunderts hineinreicht; sie dürften wahrscheinlich in die zweite Hälfte der sechziger oder siebziger Jahre zu verlegen sein.

Was nun folgt, ist für uns ohne Interesse. Der Rest der Statuen außen am Chorumgange gehört wohl teils den beiden letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts, teils wie die übrige Portalplastik am Chore schon dem beginnenden XV. Jh. an.

Der Typus der Köpfe Peter Parlers, wie ihn die Grabmäler zeigen, ist schon im südlichen Langhausportale deutlich ausgeprägt. Man vergleiche z. B. den Kopf Přemysl

Ottokars I. mit dem Kopfe des dritten Apostels rechts bei dem Tode der Maria. Das Haupt tritt in beiden Fällen stark hervor, verjüngt sich nach oben, das Haar ist mit einem scharfen Striche vom Gesichte abgetrennt, doch quillt es nicht so stark hervor, es steht in seiner Behandlung dem Meister der königlichen Familie näher. Die flachen schematischen Falten, die die Stirne beleben sollen, sind in beiden Fällen ganz ähnlich. Die Augen liegen in gleicher Weise tief in ihren Höhlen, der Augenbrauenbogen ist gleich, ebenso die starke Betonung des unteren Lides. Sehr ähnlich ist auch die ganze Behandlung der Wangenpartien und die breit ausladende Art, mit der der Backenknochen gegeben ist. Der Schnurrbart fehlt bei den Aposteln. Die Gewandmotive sind hier noch nicht so vorgeschritten, daß wir sie ohne weiteres vergleichen könnten. Doch finden sich auch hier Analogien. So ist z. B. der Überfall des Mantelendes bei Bořivoj II. mit seinen röhrenförmigen Falten und den unruhigen Abschlußlinien ganz ähnlich den gleichen Gebilden im Gmünder Tympanon.

Am nächsten kommen dem Prager Stile die beiden Bischöfe, die zu beiden Seiten des Hauptportales stehen. Betrachten wir einmal den Kopf des rechts stehenden (Fig. 48) und vergleichen ihn mit dem Kopfe des hl. Wenzel oder des Herzogs Wenzel auf der Triforiumgalerie. Wir wollen von dem absehen, was wir eben als gemeinsam erkannt haben und was sich hier wieder findet, um die Darlegungen nicht zu ermüdend zu gestalten. Neu ist die große Schärfe, mit der die schräge Fläche der Augenhöhle auf die Stirnfläche stößt, das findet sich ebenso bei den Prager Arbeiten. Die Behandlung des Auges ist nahezu identisch mit der bei Herzog Wenzel, das Haar ist genau so wie in Prag behandelt, so daß die größeren Strähne von mehreren kleineren zu beiden Seiten begleitet werden. Der Mund ist wie bei den meisten Prager Arbeiten breit und ziemlich kursorisch behandelt, besonders die Schwäche in der Ausführung der Oberlippe ist hier wie dort gleich. Sehr ähnlich ist ferner die Art, wie die Flächen von Stirn, Auge und Wange zusammentreffen. Man sehe ferner die abgeschrägte Wange, die wir ganz gleich bei dem hl. Wenzel wiederfinden.

Wir besitzen kein bartloses männliches Gesicht von Peter Parler, es sei daher gleich die Büste König Wenzels vom Meister der königlichen Familie in den Vergleich miteinbezogen. Nach dem, was wir früher über die Verwandtschaft der beiden Meister gesagt haben, wird es uns nicht wundernehmen, daß wir auch hier die meisten technischen Elemente in dem Gmünder Kopfe vorfinden. Wir finden ferner die gleiche Behandlung des Kinns und der Kinnladen. (Auf der Photographie ist dies allerdings nicht so deutlich ersichtlich, weil der Bischof von unten aufgenommen werden mußte und dadurch diese Partien etwas verzeichnet sind.)

Nur die Form der Augenbrauenbogen ist bei dem Meister der königlichen Familie anders; sie sind nicht kreisrund, sondern stoßen in stumpfem Winkel an den Nasenrücken an. Aber auch dafür gibt es in dieser Gruppe Vorbilder. In dem schon erwähnten Tympanon der Apostel Johannes; ganz besonders deutlich aber in Rottweil; man sehe sich den Kopf Christi als Weltenrichter an.

Der Kopf des zweiten Bischofs, der von anderer Hand ist, bietet uns nur einen bemerkenswerten Vergleichspunkt. Hier quillt das Haar von den Ansatzstellen ebenso voll hervor wie bei den Grabfiguren des Dombaumeisters. Übrigens ist dieser Kopf stark verwittert und läßt Einzelheiten nur mehr schwach erkennen.

Betrachten wir nun die Gewandbildung. Bei dem zuerst erwähnten Bischof (Fig. 49) bildet das Untergewand lange röhrenförmige Falten, das Obergewand kräftige Querfalten,

jedoch bleibt die ganze rechte untere Hälfte desselben glatt, denn die Falten, welche nicht quer über die ganze Gestalt reichen, verlaufen von links oben nach rechts unten, ohne den Rand des Gewandes mehr zu treffen. Die letzten der so verlaufenden Falten haben nicht Ausbuchtungen zu beiden Seiten, sondern heben sich von der planen Fläche ab. Ganz dasselbe Verfahren finden wir bei Přemysl Ottokar I. Ein gewisser Unterschied liegt noch darin, daß die Falten in Prag noch voller sind und stärker ausladen; aber diese Tendenz bestand auch in Gmünd. Beiläufig zur selben Zeit als die Grabfiguren entstanden, erreichte der Faltenwurf auch dort bei den Statuen der klugen und törichten Jungfrauen (Fig. 47) gleiche Fülle und hier können wir denn auch jene charakteristische Muldenfalte beobachten, die sich früher nur im embryonalen Zustande findet, da noch kein Platz für ihre Entfaltung vorhanden war.

Von Einzelheiten sei noch erwähnt, daß der rechte Fuß so auf das Gewand tritt, daß die äußerste Falte angespannt wird; dieses Motiv ist bei der Statue des hl. Wenzel voll durchgebildet, bei unserem Bischof und bei Ottokar I. in übereinstimmender Weise nur angedeutet. Sehr charakteristisch ist auch die Falte, die durch das Auffallen des Gewandes auf den Schuh entsteht. Sie ist als Tangente auf den Halbkreis des Schuhes gezeichnet, schmal und tief und erweitert sich oben wie der Stiel eines Löffels. Sie findet sich auch bei der genannten Grabfigur, doch der Behandlung der übrigen Falten entsprechend breiter. Wo das Gewand wieder von seiner Fülle verliert, wie bei den Statuen am Brückenturme, finden wir sie bei dem hl. Sigismund fast in der alten Prägnanz wieder.

Wir wollen nun noch einige Formen betrachten, die für die Prager Skulpturen sehr charakteristisch sind.

Bei den Grabfiguren, die von Peter Parler herrühren, fallen die Haare in parallelen Streifen herab, innerhalb derer die Strähne wellenförmig angeordnet sind. Das findet sich in Gmünd ebenfalls bei dem knienden Könige am Nordportale des Langhauses, es findet sich auch noch in voller Übereinstimmung bei dem einen der heiligen drei Könige am Chorumgange. Wenn nun auch die letztere Figur zirka zehn Jahre nach der Zeit zu datieren ist, in der Peter Parler Gmünd verlassen hat, so ist uns die Beobachtung doch nicht ohne Wert. Sie zeigt, daß die Entwicklung in Prag und in Gmünd zunächst parallel verlaufen ist. Als Beispiel hierfür haben wir schon die Gewandbehandlung bei den Jungfrauen des einen Chorportales angeführt, dazu könnten wir noch den andern König anführen, der im Gesichtstypus sich ganz analog den Grabfiguren entwickelt hat, selbstverständlich muß man den Unterschied der Hände in Betracht ziehen. Der Meister, der diese Gruppe geschaffen hat, ist nicht viel mehr als ein besserer Handwerker.[30])

[30]) Für die Löwen auf den Grabdenkmälern finden wir ein ziemlich weit übereinstimmendes Vorbild im Dome von Freiburg im Breisgau, einer Stadt, die nicht allzuweit von Gmünd gelegen und ebenfalls ein Vorort plastischen Kunstbetriebes während des XIV. Jhs. war.

Im südlichen Seitenschiffe des Münsters steht die Grabstatue Herzog Bertholds V. von Zähringen (gestorben 1218). Abgebildet in: „Das Freiburger Münster" von Kempf und Schuster. Freiburg 1906, S. 104. Die Statue stammt ohne Zweifel, wie die Autoren richtig bestimmt haben, aus der Mitte des XIV. Jhs. Sie lag ehemals auf dem Sarkophag und wurde erst im Jahre 1667 aufrecht an die Wand gestellt. Die Verfasser schreiben: „Bei dieser Gelegenheit erneuerte man wohl den Löwen;" ich habe das Original nicht gesehen, doch kann darunter wohl nur verstanden sein, daß er restauriert wurde. Eine Neuanfertigung ist wohl ausgeschlossen, denn die Form des Tieres paßt nicht in die zweite Hälfte des XVII. Jhs. Auch die Restaurierung kann nicht allzu tiefgreifend gewesen sein. Wir legen weniger Gewicht darauf, daß die Ritterfigur dasselbe Standmotiv zeigt, wie die Prager Grabfiguren: Die Füße sind gegen den Löwen gestemmt und gleichmäßig geöffnet. Das Motiv ist, wenn auch nicht gerade häufig, doch zu verbreitet, um Rückschlüsse zu gestatten. (Es findet sich z. B. in Schwaben bei dem Grabmale des Grafen Rudolf I. von Hohenburg (gest. 1336) in St. Moris zu Ehingen, das

Ein Motiv, das gerade für Peter Parler sehr charakteristisch ist, konnten wir weder in Gmünd noch in Rottweil nachweisen; es sind dies die zu starken Spiralen eingedrehten Haarsträhnonden. Es stammt aus der romanischen Kunst und ist noch in der zweiten Hälfte des XIII. Jhs. in Frankreich und Deutschland ziemlich häufig. Es findet sich in Paris und Rheims, Bamberg und Freiburg, mit der Ausbreitung des Naturalismus mußte es notwendigerweise verschwinden. So konnte ich es im XIV. Jh. nicht verfolgen. Außer in Prag habe ich es nur mehr an den Gestalten des schönen Brunnens in Nürnberg getroffen. Hier ist jedenfalls ein Einfluß von Böhmen her anzunehmen. Der Brunnen ist erst 1385—1396 ausgeführt worden; als Baumeister erscheint ein Heinrich der Balirer, der wahrscheinlich mit einem sonst genannten Heinrich Beheim (!) identisch ist.[31])

Peter Parler hat also für diese Form keinen unmittelbaren Anschluß gefunden, er mußte notgedrungen auf ältere Vorbilder zurückgreifen. Es ist dies charakteristisch für ihn, denn es läßt sich auch noch in anderen Fällen nachweisen; so hat er z. B. auch den Rundbogen wieder bei seinen Bauten verwendet.

Relativ die größte technische Ähnlichkeit mit den Spiralen Peter Parlers zeigen diejenigen an den Bildwerken des Freiburger Hauptturmes, die im letzten Drittel des XIII. Jhs. entstanden sein dürften: z. B. die Engel bei der Gruppe der Krönung Marias oder des hl. Georg. Nachdem wir schon eine Beziehung zwischen Freiburg und Prag gefunden haben und — allerdings erst etwas später, als es für uns in Betracht kommt — ein Mitglied der Familie Parler dort baute, wäre es ja möglich, daß der Dombaumeister von hier aus sich die Anregung geholt hätte. Es ist dies freilich nur eine Vermutung, denn diese Gebilde sind schließlich so einfach, daß sie, einmal irgendwo gesehen, sich sofort aus dem Gedächtnisse wieder ableiten lassen.

Es ist uns geglückt, alle Einzelheiten der Formbehandlung des Dombaumeisters in Gmünd respektive dessen weiterer Umgebung nachzuweisen. Eine größere Übereinstimmung wird man billigerweise nicht verlangen können. Mit 23 Jahren verließ Peter Parler Gmünd, erst 17 Jahre später können wir sein erstes Werk nachweisen, er war damals ein gereifter Mann von 40 Jahren. Aus der ganzen langen Zwischenzeit kennen wir keine plastische Arbeit von ihm. Wenn wir dies überlegen, scheint uns der Abstand zu den Gmünder Skulpturen nicht einmal sonderlich groß, jedenfalls nicht so groß, daß wir noch andere Zwischenglieder annehmen müßten, als die uns verloren gegangenen Frühwerke des Dombaumeisters. Ergänzend kommt noch dazu, daß die Plastik in Gmünd, wie wir gezeigt haben, in vieler Hinsicht sich analog entwickelte, daß also im Keime dieselben Entwicklungstendenzen bereits gegeben waren, als sich der gemeinsame Stamm gabelte.

Wir können also als bewiesen annehmen, daß Peter Parler seine plastische Ausbildung in der Bauhütte seines Vaters zu Gmünd empfing.

Gearbeitet kann unser Meister nach der Übernahme des Prager Dombaues außerhalb Böhmens nicht mehr haben. Das schließt jedoch die Möglichkeit kürzerer Reisen durchaus nicht aus, auch auf solchen kann ein Künstler ungeheuer viel lernen; nicht so sehr techni-

stilistisch mit den Prager Arbeiten nicht zusammenhängt.) Dagegen ist die Ähnlichkeit des Löwen mit den Tieren in Prag eine sehr große. Die Schnauze, die Augen, der offene Mund mit den ausgeweiteten und etwas herabgezogenen Mundwinkeln ist ganz gleich, das Ende des Schwanzes ist ganz so auf den Rücken gelegt, wie bei dem Löwen zu Füßen Ottokars I. Auch die Behandlung des Haares hat große Ähnlichkeit. Wäre die Mähne nicht charakteristisch anders frisiert, würde ich nicht anstehen, eine gleiche Künstlerhand anzunehmen, so wollen wir dies dahin gestellt sein lassen; jedoch findet sich hier jedenfalls für die Prager Löwen die größte Analogie.

[31]) Pickler Limburg, Die Nürnberger Bildnerkunst, S. 48/49.

sche Einzelheiten, aber eine Fülle neuer Ideen und Anschauungen. Ist dies etwa hier der Fall?

Wir haben in der zusammenfassenden Charakteristik der plastischen Tätigkeit des Dombaumeisters gesagt, daß er durchweg ideale Gestalten schuf, denen ein inneres individuelles Leben fehlt. Wenn wir darauf die in Betracht kommenden Gmünder Skulpturen untersuchen, so sehen wir leicht, daß hier dasselbe Prinzip vorliegt, daß also auch hierin Peter Parler nicht über diese hinausgeht. Der Dombaumeister war wohl sicher in Köln, er mag, wenn dies zur Erklärung seiner architektonischen Entwicklung notwendig ist, auch Reisen nach Frankreich unternommen haben, einen merkbaren Eindruck auf seinen plastischen Stil hat dies jedoch nicht gehabt.

Nur in einer Hinsicht wäre dies möglich. Wir haben gesehen, wie alle seine Werke auf eine bestimmte Stellung und auf eine bestimmte Wirkung berechnet sind, wir haben diese Tatsache mit seiner Ausbildung als Architekt in Verbindung gebracht, wie weit er aber darin selbständig ist und wie weit er fremden Einflüssen gefolgt ist, darüber müssen wir uns bei dem heutigen Stande der Forschung bescheiden, ein non liquet einzugestehen, solange nicht Detailforschungen über die wichtigsten in Betracht kommenden Kunstzentren vorliegen, die diesen Gesichtspunkt berücksichtigen.

Wie steht es nun mit dem Meister der königlichen Familie?

Wir haben früher gezeigt, wie eng dessen Verwandtschaft mit Peter Parler ist, wir haben weiter auch hier schon gesehen, daß seine technischen Einzelheiten mit den in Rottweil-Gmünd sich vorfindenden sich decken. Wir können damit ebenfalls als bewiesen annehmen, daß der Ausgangspunkt für sein künstlerisches Werden hier liegt.

Aber unser Meister unterscheidet sich in einer Hinsicht auf das bestimmteste von dem Dombaumeister. Er besaß die Fähigkeit, nicht nur die äußeren Umrisse eines Gesichtes wiederzugeben, sondern auch diejenigen Charaktereigenschaften, die sich auf dem Gesichte widerspiegeln, zur Darstellung zu bringen.

Davon können wir weder in Rottweil noch Gmünd eine Spur bemerken. Wir müssen also unsere Aufmerksamkeit von dieser süddeutschen Schule hinweg auf weitere Gebiete lenken, um zu erkennen, woher unser Meister beeinflußt sein könnte. Der Fall ist insofern sehr kompliziert, als wir nur zehn Büsten von ihm besitzen, nicht eine Gewandfalte, nicht ein Stellungsmotiv, das uns Aufschluß geben könnte. Aber auch bei den Köpfen dürfen wir nicht auf das Aufsuchen ähnlicher Detailformen sehen, diese sind ja alle schon in bezug auf ihre Herkunft erklärt; was wir nachweisen müssen, ist nur die gleiche Art, die Dinge anzusehen und darzustellen. Wir müssen zu diesem Zwecke zu skizzieren versuchen, wie weit man in Deutschland bis zum Ende der siebziger Jahre in der Darstellung einer individuellen Persönlichkeit gekommen ist; sollten wir dabei auf das gewünschte Resultat nicht stoßen, so müssen wir die Untersuchung auf Frankreich ausdehnen, als das Land, aus dem eine weitere Beeinflussung nach dem ganzen Entwicklungsgange der gotischen Skulptur weitaus am wahrscheinlichsten ist.

Als Leitfaden werden uns die Grabmäler dienen. Es scheint nach den damit in Prag gemachten Erfahrungen gewagt, an ihnen die Entwicklung des Naturalismus zu studieren. Doch dieser Fall ist ein ganz ausnahmsweiser, erstens handelte es sich um eine Anzahl Tumben damals längst verstorbener Fürsten, zweitens verfertigte diese ein bedeutender Architekt, der sie hauptsächlich auf ihre dekorative Wirkung hin behandelte.

Das ist im allgemeinen nicht der Fall, die Platten wurden meist noch zu Lebzeiten des Dargestellten oder doch unmittelbar nach seinem Tode hergestellt. Die Aufgabe war eine solche, daß der Bildhauer zu einer porträtähnlichen Lösung hingedrängt wurde, wenn er eben dazu reif war. Dutzendware gibt es natürlich genug, aber das ist bei der gleichzeitigen Kirchenplastik in noch höherem Maße der Fall.[32])

Wir besitzen ein sehr beachtenswertes literarisches Zeugnis dafür, daß man um die Wende des XIII. und XIV. Jhs. sich bereits der Notwendigkeit bewußt war, sich eingehend mit den individuellen Eigentümlichkeiten des Vorbildes bekanntzumachen. Der österreichische Reimchronist schildert uns die Sorgfalt des Meisters, der den Grabstein Rudolfs von Habsburg zu machen hatte, der die Runzeln des Königs in dessen Gesicht abzählte, und als er hörte, daß der König eine mehr bekommen habe, zu ihm in Elsaß eilte, sie abzeichnete und dann in das Bildnis einmeißelte.[33])

Das Grabdenkmal Rudolfs ist uns, wenn auch stark überarbeitet, im Dome zu Speier erhalten. Es sind wohl einzelne individuelle Merkmale darin enthalten, wie das längliche Gesicht, die schmale lange Nase, aber von einer getreuen Wiedergabe des Kopfes, wie wir sie nach der Erzählung erwarten können, ist gar nicht die Rede, man sehe sich z. B. nur die Haarbehandlung an.[34]) So können wir die erwähnte Stelle nur als Künstleranekdote auffassen, als solche ist sie aber wichtig, denn sie zeigt uns das Sehnen der Zeit an, dem allerdings das Können noch lange nicht entsprach.

Immerhin bildet selbst die Angabe einiger charakteristischer Gesichtstelle am Ende des XIII. und in der ersten Hälfte des XIV. Jhs. noch nicht die allgemeine Regel. Es wurde im Gegenteile der dem Künstler sonst geläufige Typus einfach auf die Grabmäler übertragen. Sehr bezeichnend ist ein Fall, den MORIZ EICHBORN nachgewiesen hat. Für den Kopf der Gemahlin Rudolfs von Habsburg, die 1281 im Baseler Münster beigesetzt wurde und welcher vermutlich sehr bald danach ein Grabmal errichtet wurde, ist der Kopf der Grammatik aus der Freiburger Vorhalle fast Zug für Zug benutzt worden, auch ihr kleines Söhnchen, das auf der Platte ebenfalls dargestellt wurde, hat den Typus der Zöglinge der Grammatik angenommen; für die Gewandbehandlung wurde eine andere Figur aus demselben Zyklus zum Vorbilde genommen.[35]) Dabei ist die Behandlung des Grabmales von hoher Vollendung, so daß es sich nicht um die Arbeit eines geringen Kopisten handeln kann. Ein so drastischer Fall läßt sich allerdings für die erste Hälfte des XIV. Jhs. nicht mehr nachweisen, wohl aber läßt sich zeigen, daß die weitaus größere Anzahl der Monumente absolut typische Gesichtszüge aufweisen, die mit den Porträts der Dargestellten nichts gemein haben. Wir sehen dies ganz deutlich, wenn mehrere Personen auf einer Platte dargestellt sind, so z. B. bei dem Denkmale des Erzbischofs von Aspelt (gestorben 1320) im Mainzer Dome, der mit den drei Königen, die er gekrönt hatte, abgebildet wird.[36]) Der

[32]) Auch die Litteratur läßt uns hier nicht ganz im Stich, die Grabplastik des Neckargebietes, des Maintales und Thüringens sind in längeren Abhandlungen eingehend untersucht worden. (H. SCHWEITZER, Die mittelalterlichen Grabdenkmäler mit figürlichen Darstellungen in den Neckargegenden von Heidelberg bis Heilbronn. Straßburg 1899. H. BOERGER, Die Grabdenkmäler im Maingebiet, Leipzig 1907. O. BUCHNER, Die mittelalterliche Grabplastik in Nord-Thüringen, Straßburg 1902.) Leider ist nur in dem Buche von BUCHNER die Entwicklung des Naturalismus ausreichend gewürdigt. Börger beschränkt sich allzusehr auf die Darlegung formaler Elemente und auf die Entwicklung des Gewandstiles.

[33]) SEEMÜLLER, österr. Reimchronik, S. 508 f., Vers 39125—39172.

[34]) Abgebildet: K. MORITZ EICHBORN, Der Skulpturen-Zyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters. Straßburg 1899, S. 172.

[35]) (s. S. 99) K. MORITZ EICHBORN a. a. O. S. 307 ff. Abbildung Taf. XVII, XVIII.

[36]) Abbildung BÖRGER a. a. O. T. 7.

Typus, der den vier Köpfen zugrunde liegt, ist so gering variiert, daß es gar keine Frage sein kann, daß wir es hier nicht mit Porträts zu tun haben.

Überhaupt haben alle Mainzer Grabmäler aus der ersten Hälfte des XIV. Jhs. in ihren Köpfen eine gewisse Familienähnlichkeit, die auf einen spätromanischen Typus zurückgehen dürfte, wie ihn etwa der Kopf des hl. Martin am Memorienportale des Domes zeigt. Die Gewandung ist natürlich vollkommen gotisch gebildet.

Um noch ein anderes Beispiel aus einem völlig verschiedenen Kunstgebiete zu geben, nenne ich das Monument von Walter und Hedwig von Glitzberg in der Schottenkirche zu Erfurt, nach Buchner in den ersten Jahrzehnten des XIV. Jhs. entstanden.[37]) Mann und Frau sehen sich ähnlich wie ein Ei dem andern. Der Typus scheint mir, wenn auch schon bedeutend verflacht, auf die Naumburger Skulpturen hinzuweisen. Daneben finden wir allerdings auch die Fähigkeit, wirklich charakteristische Formen wiederzugeben, aber nur in ganz vereinzelten Fällen. Als Beispiel sei genannt die Grabplatte des Bischofs Wolfhart (gestorben 1302) im Dome zu Augsburg. Hier ist, wahrscheinlich stark übertrieben, das Porträt richtig wiedergegeben.[38]) Es ist dies nebstbei auch ein ganz frühes Beispiel, daß die liegende Figur wirklich als tot gebildet ist.

Bis zur Mitte des XIV. Jhs. liegen die Dinge für Deutschland also folgendermaßen. Von einem Porträt kann nur ganz bedingt gesprochen werden. Meist verwendete man ganz allgemeine Typen, die nur durch Attribute, Tracht und Umschrift als ganz bestimmte Persönlichkeiten gekennzeichnet sind. In Ausnahmsfällen wurden wohl die Formen des Gesichtes richtig wiedergegeben, von einer psychologischen Lösung des Problems kann jedoch niemals gesprochen werden.

Es wäre ein Irrtum zu glauben, daß diese Epoche überhaupt noch nicht die Fähigkeit besaß, psychologische Werte zum Ausdrucke zu bringen, man braucht nur die Propheten vom Straßburger Hauptportale anzusehen oder die Statuen der Verdammten vom Hauptportale der ehemaligen Liebfrauenkirche zu Mainz,[39]) um sich vom Gegenteile zu überzeugen. Aber es sind starke dramatische Akzente, die hier wiedergegeben werden: jäh aufflammender Eifer, tiefste Verzweiflung, jedenfalls ins Auge springende Erscheinungen, welche auch mit recht primitiven technischen Kenntnissen zur Darstellung gebracht werden können, so daß wir aus der Grimasse die Absicht des Bildhauers stets entnehmen können. Jedoch diejenige intime Beobachtungsgabe, welche es gestattet, das Gesicht so zu bilden, daß wir daraus die Grundzüge des Charakters entnehmen können, besaßen die Bildhauer dieser Epoche in Deutschland noch nicht.

In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts geht die Entwicklung dahin, daß die Fälle, die früher die Minderheit waren, sich mehren, ja, bei den besseren Arbeiten die Regel werden, nur die Dutzendware begnügt sich noch, und zwar keineswegs immer, mit Typen, bei den vornehmeren Grabsteinen ist es üblich, daß sie der Form nach den Eindruck geben, daß sie das Abbild eines bestimmten Menschen sind. Ein höchst interessantes Beispiel ist der in der Predigerkirche zu Arnstadt aufgestellte Grabstein des Dominikanermönches Grafen Günther von Schwarzburg (gestorben 1345) — er fällt also noch etwas vor oder vielleicht zu Beginn des von uns jetzt zu behandelnden Zeitraumes, der Inschrift nach wurde der

[37]) Abbildung Buchner a. a. O. S. 9.

[38]) Abbildung A. Michel, Histoire de l'art II, seconde partie p. 772.

[39]) Heute aufgestellt im Lapidarium des Mainzer Museums.

Stein erst nach dem Tode des Grafen errichtet.[40]) Der Mönch wird durch die zurückweichende Stirne, die eigentümliche Nase, den Mund und das weit vorspringende Kinn direkt als Kretin dargestellt.

Die Beispiele ließen sich ganz beliebig aus allen Gauen des Reiches vermehren. Aber nicht nur erst kürzlich Verstorbene, von deren Aussehen man sich noch ein Bild machen konnte, werden so dargestellt, sondern auch schon Jahrhunderte lang verstorbene Personen erhalten individuelles Gepräge. Als Beispiel hierfür diene die Grabplatte des hl. Emmeram in der gleichnamigen Kirche zu Regensburg.[41]) Es ist dies ein deutlicher Beweis, wie tief die künstlerische Forderung nach Naturwahrheit schon eingedrungen war, aber sie wird — wir reden immer nur von der Darstellung des Kopfes — höchst einseitig befriedigt, man gibt einige, bestenfalls mehrere charakteristische Formen, so daß das Resultat zwar formal einem wirklichen Vorbilde ähnlich sieht, aber sich dazu doch verhält wie eine Maske zu einem lebenden Kopfe.[42])

Eine psychologische Lösung des Promblems konnte ich in der für uns in Betracht kommenden Epoche bis ans Ende der achtziger Jahre in Deutschland nur an zwei Fällen finden. Es sind dies die beiden Grabplatten der Frau Cinna von Vargula (gestorben 1370) und des Bischofs Albert von Beichlingen (gestorben 1371) in der Barfüßerkirche zu Erfurt. Beide von der Hand eines Meisters, den BUCHNER den „Meister der Barfüßerkirche“ genannt hat.[43]) Der Kopf des Bischofs gehört sicherlich zu den hervorragendsten Porträts des XIV. Jhs. Auch aus der Spätzeit wüßte ich nur weniges, was ich demselben zur Seite setzen möchte. Außer den Prager Arbeiten vielleicht nur die Grabstatue Mangolds von Neuenburg im Dome zu Würzburg, wenn nicht hier die vollkommene Überarbeitung uns gegenüber dem ursprünglichen Zustande mißtrauisch machen müßte. Der Meister verdankt den großen Eindruck nicht der technischen Wiedergabe der Formen, denn Auge und Ohr sind noch sehr schematisch, sondern dem Umstande, daß es ihm gelungen ist, psychische Eigenschaften wiederzugeben. Der Kopf der Cinna von Vargula ist nicht so bedeutend, zeigt aber ganz die gleiche Auffassung. Die beiden Denkmäler sind zeitlich unmittelbar nacheinander entstanden, jedenfalls so, wie es die Sterbedaten angeben, stilistische Gründe, dies zu bezweifeln bestehen nicht.

Wir haben also hier dieselbe Auffassung wie in Prag und wir müssen die Möglichkeit zugeben, daß sich der Meister der königlichen Familie von hier aus inspirieren ließ. Das überhebt uns jedenfalls nicht der Pflicht, den Ursprung weiter zu verfolgen.

Hat sich diese Darstellungsmöglichkeit in Erfurt lokal entwickelt? Wir brauchen nur das zeitlich vorangehende Werk des Meisters ansehen, die Grabplatte des Ritters Theoderich von Lichtenhayn (gestorben 1366), um diese Möglichkeit vollständig auszuschließen.[44]) Der Kopf zeigt hier noch nicht eine Spur der neuen Auffassung. Zwischen beiden Werken besteht hierin eine solche Kluft, daß wir sie nur durch die Annahme eines intensiven fremden Einflusses erklären können, ein Einfluß, der, wie die Denkmäler zeigen, nicht von Erfurt oder seiner weiteren Umgebung, ja, auch überhaupt aus keinem andern Teile Deutsch-

[40]) BUCHNER a. a. O. S. 48 ff. Abbildung des Kopfes S. 49.

[41]) Nach BODE, Geschichte der deutschen Plastik S. 88, um die Mitte des XIV. Jhs. entstanden. Abbildung Michel a. a. O. S. 771.

[42]) Wieweit diese Ähnlichkeit geht, hängt davon ab, wieweit sich der betreffende Meister von den traditionellen Darstellungsformen für die einzelnen Teile befreit und sie durch Naturbeobachtungen ersetzt.

[43]) BUCHNER a. a. O. S. 120 ff. Abbildungen Taf. XIV., XV. Die Köpfe vergrößert S. 133 und 137.

[44]) Erfurt, Predigerkirche. Abbildung BUCHNER a. a. O. Tafel V.

lands kommen konnte.[45]) Dazu kommt noch ein Umstand: Unser Meister verschwindet mit dem Beginne der siebziger Jahre aus der Erfurter Plastik und findet nach dieser Richtung hin in diesem Kunstgebiete bis zum Beginne des XV. Jhs. keine Nachfolge. Es scheint also, daß man dort für diese gesteigerte Auffassung der Persönlichkeit noch nicht vorbereitet genug war.

Wenn wir dies überlegen, scheint es uns wahrscheinlicher, daß Prag nicht von Erfurt aus Anregungen empfangen hat, sondern daß beide Parallelerscheinungen sind, daß beide aus einer gemeinsamen Quelle geschöpft haben, mit dem Unterschiede allerdings, daß die neue Auffassung sich in Prag viel fruchtbringender weiter entwickelt hat.

Welches diese Quelle war, kann nicht zweifelhaft sein. Kurz nach der Mitte des Jahrhunderts waren die Hofkünstler am Hofe Karls V. von Frankreich dazu gekommen, wirkliche Porträts darzustellen, d. h. nicht nur dic individuelle Form des Gesichtes, sondern auch den geistigen Gehalt desselben zur Anschauung zu bringen und beides zu einem lebensvollen Bilde zu verschmelzen.

Ich kann mich hier wohl ganz kurz fassen, denn die Tatsachen, auf welche ich hinweise, sind so allgemein bekannt, daß Wiederholungen keine Entschuldigung finden könnten. Man pflegt als hervorragendstes Spezimen dieses neuen Stiles die Statue Karls V. im Louvre zu nennen, die nach der Bauzeit der Kirche, an deren Portal sie ehemals stand, zwischen 1365 und 1370 entstanden sein muß, deren Priorität vor Prag und Erfurt also gesichert ist. Zwar rücken im letzteren Falle die zeitlichen Grenzen hart aneinander, aber es kann doch kein Zweifel sein, daß alle die großen Porträtstatuen, welche die Fassade des Louvres schmückten und die bis 1365 oder 1366 vollendet waren,[46]) schon im wesentlichen dieselben Züge aufgewiesen haben müssen, denn eine Arbeit von dieser Vollendung, wie sie die genannte Statue besitzt, kann nicht allein ein genialer Einfall des Künstlers sein, sondern muß ihre Vorläufer haben, die stufenweise bis zu ihr hinführen. Daß diese Entwicklung innerhalb des nördlichen Frankreich und wahrscheinlich der Niederlande stattgefuuden hat, dafür bürgt aber auch noch der kontinuierliche Weitergang dieser Richtung bis zu Claus Slnter.

Dic Übertragung dieser neuen Art, das Modell aufzufassen, kann ich mir nur durch persönliche Anwesenheit des fremden Künstlers auf der „Isle de France“ erklären. In unserem speziellen Falle scheint ein längeres Arbeiten des Meisters der königlichen Familie in Frankreich ausgeschlossen, denn dann würden jedenfalls auch seine formalen Stileigentümlichkeiten davon zeugen, ein ganz kurzer Anfenthalt kann genügen, ihm, der technisch vollkommen vorgebildet war, für die neue moderne Auffassung das staunende Auge zu öffnen. Daß ein solcher aber für diese Epoche durchaus im Bereiche der Möglichkeit liegt, braucht wohl nicht erst betont zu werden.

[45]) Dieses in den drei genannten Büchern, ferner in den verschiedenen Inventaren und sonstigen Publikationen zerstreute Abbildungsmaterial bildet immerhin eine so breite Grundlage, daß ich glaube, diese Behauptung rechtfertigen zu können; es muß natürlich die Möglichkeit zugegeben werden, daß sich aus dieser Zeit vielleicht noch Monumente der gleichen Auffassung finden, die mir entgangen sind, jedoch kann gesagt werden, daß diese nicht einer größeren, sich organisch entwickelnden Gruppe angehören dürften, sondern eben auch nur vereinzelte frühe Beweise eines fremden Einflusses wären. Für das Ende des Jahrhunderts lassen sich bereits mehr Beispiele aufweisen, mit dem Anfang des XV. Jhs. beginnt die neue Auffassung immer mehr Gemeingut der deutschen Porträtplastik zu werden.

[46]) MICHEL a. a. O. S. 700. Die ganze damalige Louvre-Skulptur ist heute nicht mehr erhalten. Dieser Umstand ist wohl vor allem daran schuld, daß man über die wichtigsten Ableitungsverhältnisse noch nicht im Klaren ist. Es ist selbstverständlich unmöglich, im Rahmen dieser Arbeit diese Frage zu untersuchen.



Fig. 50 Prag. Teynkirche, Detail vom Tympanon des Nordportales. Kreuzigung

Das Portal an der Teynkirche

Der einzige reicher geschmückte gotische Portalbau Prags ist der Nordeingang der Teynkirche. Das Portal kann sich in keiner Weise mit den großen Anlagen des XIII. Jhs. oder auch nur mit den wenig früheren oder gleichzeitigen in Nürnberg und Ulm vergleichen. Es schmückt nicht die Hauptfassade, sondern die Nordseite des Langschiffes. Zur Betrachtung ist kaum ein Standpunkt gegeben, denn es mündet in eine enge Gasse.

Der einfache spitzbogig geschlossene Eingang ist relativ klein. Die Anlage wird aber durch einen fast doppelt so hohen Vorbau vergrößert, der zwischen zwei gegen die Straße zu verlängerte Strebepfeiler eingefügt ist. Das Gewölbe desselben wird an der Stirnseite durch einen Rundbogen abgeschlossen: ein altes Parlersches Motiv; die Profilierung desselben und besonders die abschließenden Verzierungen stimmen ganz mit dem oberen Abschlusse der Verbindungstür zwischen der Wenzelskapelle und dem Dome überein. Es ist kein Zweifel, daß der Meister sich von dort hat beeinflussen lassen. Über der Tür ist rechts und links ein Wappenschild angebracht: der böhmische Löwe und der einköpfige Reichsadler. Darüber befindet sich der eigentliche figurale Hauptschmuck, das Tympanon mit Darstellungen aus der Leidensgeschichte Christi (Taf. XIII). Die Laibungen der Vorhalle waren zur Aufnahme von Statuen bestimmt; 16 in zwei Reihen übereinander. Die Postamente und



PRAG, TEYNKIRCHE, TYMPANON



Fig. 51 Prag, Teynkirche, Detail vom Tympanon des Nordportales. Gruppe unter dem Kreuze

Baldachine sind vorhanden, die Statuen wurden jedoch niemals auf ihren Platz gestellt. Auch hier erinnert wiederum die Art, wie die zum Tragen der Figuren bestimmten Säulen ohne Basis direkt aus der abgeschrägten Mauerfläche entspringen, an die analoge Bildung bei dem großen Portale des Domes.

Auch die Stirnseite der beiden Strebepfeiler war noch zur Aufnahme je dreier Standbilder hergerichtet. Die beiden inneren Konsolen haben figürlichen Schmuck. Sie stellen einerseits Moses mit den Gesetzestafeln und die vier Evangelisten, anderseits das Opfer Abrahams dar. Wir dürfen danach vermuten, daß dem beabsichtigten Zyklus typologische Beziehungen zugrunde liegen sollten. Für die Datierung des Portales müssen wir auf die Baugeschichte der Kirche zurückgreifen.

Die alte Teynkirche genügte um die Mitte des XIV. Jhs. der anwachsenden Bevölkerung nicht mehr und wurde bald nach 1360 vollständig neu gebaut.[47]) Zunächst wurde der neue Chor aufgeführt, der 1375—1380 vollendet und geweiht war, das Langhaus, das unmittelbar darauf begonnen wurde, war 1402 schon so weit gediehen, daß man zur Weihe eines Altares schreiten konnte, und um 1410 in der Hauptsache vollendet. Nach längerer

[47]) Die quellenmäßigen Nachweise für die hier angeführten Daten siehe Neuwirth, Peter Parler S. 92 ff. und Geschichte der Kunst des Mittelalters in Böhmen S. 521 ff.



Fig. 52 Prag, Teynkirche, Detail vom Tympanon des Nordportales. Dornenkrönung

Pause wurden erst unter Georg von Poděbrad (1458—1470) die Bekrönung der Türme und die dazwischen liegende Giebelfassade dazugefügt.

Anlage und Ausführung gehören der Schule Peter Parlers an, doch kann er selbst keinen nennenswerten Anteil daran gehabt haben, da bei der Aufzählung seiner Werke in der Triforiumgalerie die Teynkirche fehlt, was sonst unbegreiflich wäre, da ihr Chor zur Zeit der Abfassung sicher vollendet war.

Für die Datierung der Portalskulpturen scheint uns wichtig, daß 1402 zum ersten Male die Weihe eines Altares in einem zum Langhause gehörigen Teile erfolgte. Da die Kirche als Pfarrkirche für den am meisten bevölkerten Bezirk des damaligen Prag diente, so ist es selbstverständlich, daß man zuerst den dringendsten Bedürfnissen des Gottesdienstes Rechnung trug, bevor man an die künstlerische Ausschmückung herantrat. Wir haben also in diesem Jahre eine ungefähre Grenze nach unten.

Für die Zeitgrenze nach oben ist wichtig, daß das Portal nie ganz vollendet wurde, sämtliche Freifiguren fehlen. Nun wissen wir, daß die Teynkirche aus den Mitteln der reichen deutschen Kaufleute errichtet wurde, die im benachbarten Teynhofe ihre Niederlagen hatten. Bereits im ersten Jahrzehnte des neuen Jahrhunderts begannen die auf Unterdrückung des deutschen Einflusses gerichteten Bestrebungen scharf hervorzutreten. Die



Fig. 53 Prag, Teynkirche, Detail vom Tympanon des Nordportales. Geißelung

Streitigkeiten auf der Universität nahmen immer schärfere Formen an und führten 1409 zum Auszuge der deutschen Lehrer und Studenten aus Prag. Es ist klar, daß die Opferwilligkeit der deutschen Kaufleute unter diesen Umständen nicht weiter anhielt. Die Mittel versiegten und das Portal blieb, wie so vieles andere in dieser schweren Zeit, unvollendet. So können wir die Skulpturen des Teynportales in das erste Jahrzehnt des XV. Jhs. datieren. Wir werden sehen, daß auch der Stil desselben dies bestätigen wird.

Das Tympanonfeld besteht aus vier Platten Pläner Kalkstein und ist rundbogig geschlossen. Der Rand wird durch eine Blumenranke gebildet, die rechts und links unten aus dem Munde eines phantastischen Tieres entspringt. Von einem Relief kann man eigentlich nicht mehr sprechen, die Figuren sind mehr als drei Viertel voll aus dem Steine herausgearbeitet, so daß der Eindruck eines Schnitzaltares entsteht, in dessen Kasten die Gestalten hineingestellt sind. Die einzelnen Figuren sind ungefähr ein Drittel lebensgroß dargestellt und waren bemalt.[49])

[49]) Der Erhaltungszustand ist besonders im unteren Teile ein guter. Doch begannen in der letzten Zeit einzelne Partien bröckelig zu werden; dadurch wurde eine Restauration notwendig. Dieser Umstand gestattete es, eine genaue Besichtigung vorzunehmen und Detailaufnahmen zu erlangen. Größere Ergänzungen aus früherer Zeit gibt es nur zwei, die Köpfe der Knechte bei der Geißelung rechts oben und bei der Dornenkrönung rechts unten sind erneuert. Doch geschah diese Wiederherstellung — die Zeit derselben ist mir unbekannt — mit Verständnis, so daß sie nicht stört. Offenbar wurden die alten Köpfe als Vorbild benützt.

Dargestellt sind die drei bedeutendsten Szenen aus der Leidensgeschichte Christi: die Kreuzigung, die Geißelung und die Dornenkrönung. Die einzelnen Szenen sind nicht in Streifen übereinander angeordnet, wie dies bei den gotischen Portalen meist üblich ist, ein Vorgang, der auch bei den ziemlich gleichzeitigen Chorportalen der Heiligenkreuzkirche in Gmünd eingehalten wurde, sondern sie sind nebeneinander gestellt. In der Mitte befindet sich die Darstellung der Kreuzigung (Fig. 50). Christus hängt mit gesenktem Kopfe am Kreuze, an seinen Seiten die beiden Schächer, als gut und böse durch den Typus deutlich unterschieden. Der gerechte Schächer hat einen länglichen Kopf mit langer gerader Nase und herabfallenden Locken, ähnlich wie Christus selbst, der ungerechte hat einen Rundkopf mit breiter Nase und kurzgeschorenem Haare. Sie sind beide mit Stricken an ihren T-förmigen Kreuzen angebunden. An diesen Stricken machen sich zwei Knechte zu schaffen, welche auf Leitern stehen. Sie sind in kleinerem Maßstabe gehalten als die beiden Übeltäter, die selbst nicht viel mehr als halb so groß wie der Heiland gebildet sind.

Die Gruppe unter dem Kreuze ist außerordentlich bewegt (Fig. 51). Am Kreuzesstamme knlet Maria Magdalena mit gefalteten Händen; ihr Blick richtet sich auf den römischen Hauptmann; dieser wendet sich halb ohnmächtig zur Seite. Seine rechte Hand ist erhoben und zur Faust geballt, scine linke greift an das Schwert. Ein Knecht hinter ihm ist bereit, ihn zu stützen. Auf der andern Seite ist Maria ohnmächtig im Begriffe zusammenzusinken und wird von Johannes gehalten, der seinerseits wieder auf Maria Magdalena hinsieht.

Also eine vollkommen geschlossene dramatische Szene von großer Wirkung. Es ist möglich, daß wir auch hier wieder den in dieser Zeit so oft vermuteten Einfluß der Mysterienspiele vor nns haben.

Inhaltlich gehören zur Kreuzigung auch die Figuren, welche den oberen Teil des Tympanons ausfüllen. In der Mitte Gott-Vater, unter ihm der heilige Geist in Gestalt einer Taube. Rechts bemühen sich drci Teufel um die Seele dcs Schächers, während auf der andern Seite Engcl die des Gerechten in einem Tuche zum Himmel führen.

Rechts von der Kreuzigung ist in etwas größerem Maßstabe die Dornenkrönung dargcstellt (Fig. 52). Drei flache Nischen, die mittlere größer als die beiden anderen und durch einen Vorhang abgeschlossen, bilden den Hintergrund. In der Mitte sitzt Christus mit gesenktem Blicke, zwei Knechte mit den charakteristischen Judenmützen drücken ihm mittels zweier gekreuzter Stäbe die Dornenkrone auf das Haupt. Um weitere Figuren, die zur Vollendung der Gruppe gehören, anzubringen, wäre eine Einordnung in die Tiefe notwendig geworden. Dem Bildhauer standen aber gar keine Erfahrungen über die Gesetze dcs Reliefstiles zu Gebote. In Deutschland hat die gotische Kunst derartiges, soweit meine Kenntnisse reichen, nie angestrebt und anch in Frankreich dürften sich nur wenige Beispiele finden lassen. Antiker Einfluß kommt selbstverständlich nicht in Frage und das Vorbild der gleichzeitigen Malerei, die durch Vermittlung italienischer und französischer Vorbilder derartige Probleme seit mehr als einem Menschenalter zu lösen verstand, ließ sich nicht ohne weiteres in die Plastik übertragen, das würde eben eine bereits entwickelte Relieftechnik voraussetzen. So half sich unser Meister mit cinem uralten primitiven Mittel: statt hintereinander ordnet er die Figuren übereinander. Er markiert dies ganz geschickt, so daß man immerhin glauben kann, die Hauptszene spiele sich auf einer Terrasse ab und die drei Figuren stünden unterhalb derselben.

Von den drei Knechten, die in verschiedenen Graden an der Verhöhnung des Herrn teilnehmen, interessiert uns vor allem der mittlere, denn an ihm ersehen wir wieder die außerordentliche Begabung des Meisters für derb dramatische Akzente. In kühner Bewegung mit einer sehr bezeichnenden Geberdensprache hadert er mit dem Heilande.[49]) Auf der linken Seite ist in der gleichen Kompositionsart die Geißelung Christi dargestellt (Fig. 53). Der Heiland ist an eine Säule gebunden, die ungeschickt genug tatsächlich in der Luft schwebt. Zwei Knechte zu beiden Seiten schlagen ihn mit Ruten, während unten zwei andere Geißeln schwingen und ein dritter, dessen Kopf stark beschädigt ist, sich bemüht, eine Rute, die er mit einem Fuße festhält, zu binden: ein Motiv, das wir in der ganzen deutschen Malerei des XV. Jhs. bis Dürer zahlreich finden.

Nach der kurzen Beschreibung, welche wir gegeben haben, scheint es klar zu sein, daß der Entwurf des Ganzen nur ein einheitlicher gewesen sein kann. An der Ausführung sind jedoch mehrere Hände beteiligt.

Schon eine oberflächliche Betrachtung lehrt, daß nicht alle Gestalten die gleichen Proportionen aufweisen. Geht man dieser Spur nach, so findet man, daß ein Teil sechs Kopflängen hoch ist, ein anderer etwas gedrungenere Formen zeigt. Seine Figuren messen $5^1/_2$ Kopflängen.

Die stilistischen Unterschiede zwischen beiden Händen sind nicht groß. Die Übereinstimmung ist ja auf den ersten Blick so schlagend, daß wir sie nicht weiter begründen brauchen. Es lassen sich aber doch einige sehr charakteristische Merkmale finden, welche den Unterschied in den Proportionen bekräftigen. Die Veränderung in den Proportionen hat ausschließlich ihren Grund in der verschiedenen Behandlung des Oberkörpers, während Kopf und Beine die gleichen Dimensionen aufweisen. Die starke Betonung der Taille findet ihre Erklärung durch die damals getragene enganliegende französische Tracht. Während aber der eine Bildhauer sich darin in mäßigen Grenzen hält, gefällt sich der andere in manieristischen Übertreibungen, auf der außerordentlich stark zusammengezogenen Taille sitzt ein fast kugelförmiger Oberleib. Besonders auffällig wird dies bei dem Vergleiche der nackten Figuren. Der Körper Christi am Kreuze und der beiden Schächer ist in dieser Beziehung richtig dargestellt. Der andere Meister hingegen stellt den nackten Körper Christi an der Säule so dar, als ob er ein Mieder trüge. Aus der enggeschnürten Taille quillt breit ausladend der Oberkörper heraus. Von einem Verständnisse für die nackte Gestalt können wir hier überhaupt nicht mehr sprechen.

Ein Zeichen, an dem wir den zweiten Bildhauer stets erkennen können, ist die Art, wie er den Mund bildet. Er ist stets offen und die Winkel halbrund. Besonders deutlich ist dies an dem Knechte rechts unten bei der Geißelung Christi zu sehen.

Wer der führende Meister ist, bedarf nach dem eben Gesagten keiner weiteren Erklärung. Ihm gehören an alle Figuren der Kreuzigungsgruppe mit Ausnahme des linken Knechtes, der Gruppe unter dem Kreuze, bei der Dornenkrönung Christus und die Knechte rechts und unten links und Mitte, ferner Gott-Vater und die Gruppe links oben. Der andere ist wohl ein Steinmetz seiner Werkstatt, der die übernommenen Typen ins Derbere umformt und die Proportionen der Figuren — das ist das charakteristische Merkmal für alle ähnliche Fälle — verschlechtert.

[49]) Es ist dieselbe „plebejische Fingersprache“ mit der ungefähr 100 Jahre später Michelangelos Prophet Jonas auf der Decke der Sixtinischen Kapelle „seine Beschwerde zum Himmel hinaufschreit“ Justi Michelangelo, S. 93.

Von dem Meister des Portals nun, der den Gesamtentwurf geliefert und den größeren und besseren Teil der Bildwerke hergestellt hat, sprechen wir im folgenden vor allem.

Grueber schreibt, daß die Figuren des Reliefs nicht der durch Meister Peter Parler gegründeten Schule anzugehören scheinen.[50]) Was ihn zu dieser Behauptung geführt haben mag, ist wohl der Unterschied der Kunstgattung gewesen. Anstatt Büsten oder Freifiguren auf einmal ein vielfiguriges Relief. Um hier die Beziehungen zu finden, muß man sich schon zu genaueren stilistischen Untersuchungen der einzelnen Figuren verstehen, das hat jedoch Grueber nie getan. Der Meister gibt zwei Kopftypen, eine rundliche mit breiter Nase und breitem Mund und eine längliche mit schmaler langer Nase und einem, wenigstens im Vergleiche zum andern, schmäleren Munde. Die Vorbilder für beide lassen sich bei den uns schon bekannten Arbeiten nachweisen.

Der erste Typus ist aus Köpfen wie der des hl. Prokop entwickelt. Die Stirn ist breit mit flachen Falten (Kopf des hl. Johannes in der Kreuzigungsgruppe), die Augenbrauen sind plastisch wiedergegeben, ihr Bogen ist flach, die Lider verdicken sich an ihren Rändern; das finden wir bei der genannten Büste schon angedeutet, es wird aber hier bereits stark übertrieben. Die Mundwinkel sind nach abwärts gezogen, die Unterlippe hängt herab. Die Nase setzt sich von der Stirn mit einer Stufe ab; ihre Flügel sind breit, das Ende zieht sich — es ist dies hier eine neue Beobachtung — herab. Von den Nasenflügeln gehen Falten zum Munde. Dies alles findet sich schon beim Meister des hl. Prokop. Es ist hier nur mehr übertrieben. Die Haare sind in dem Verhältnisse der Strähne zueinander etwa so gebildet, wie bei dem Christuskopfe an der Außenseite des Chores. Die Behandlung der Frisur geht jedoch auf noch ältere Vorbilder zurück. Die unteren Enden der Locken sind vom Kopfe losgelöst, so daß zwischen ihnen und der Wange tiefe Schattenhöhlen entstehen. Dieses Prinzip ist uns schon bei der Wenzelstatue von Peter Parler begegnet. Bei dem Kopfe Christi in der Gruppe der Dornenkrönung fallen die Locken bis auf die Brust herab. Links ist dies nun genau so gegeben, wie bei den Damen des Meisters der königlichen Familie, d. h. ein paralleles Band nimmt die Wellenlinien der Haarsträhne auf, jedoch so, daß die Wellenberge, welche darüber hinausgehen, einfach abgeschnitten sind; rechts hingegen hat er sich verbessert und das Motiv naturalistisch durchgeführt. Wenn etwas Schulzusammenhänge beweist, so ist es das Wiedervorkommen derartiger längst überholter Kleinigkeiten, die nur auf frühe Anlernung zurückgehen können. Es kann wohl keinem Zweifel unterliegen, daß unser Meister aus der Dombauhütte von St. Veit hervorgegangen ist.

Der länglicho Typus läßt sich etwa mit der Statue des hl. Adalbert und den ihr verwandten Werken vergleichen, doch weist auch hier die größere Betonung der Backenknochen, das Einfallen der Wangen, das ähnlich wie bei den Grabmälern gegeben ist, darauf hin, daß die eigentliche Lehrzeit unseres Meisters noch etwas früher anzusetzen ist.

Von der Gewandung kann dasselbe gelten. Es ist ein weicher Stoff dargestellt, der es gestattet, die Körperformen durchfühlen zu lassen, etwa ein Wollstoff, wie er bei der Brückenstatue König Wenzels gedacht ist, aber die alten Formen sind noch überall zu sehen. Die uns schon gut bekannte Muldenfalte treffen wir zahlreich an, so beispielsweise am Mantel des römischen Hauptmannes rechts unten, wo kaum eine natürliche Veranlassung im Falle des Gewandes für sie vorlag. Es wurde eben nur das erlernte Motiv wieder schulmäßig wiederholt.

[50]) Grueber, Die Kunst des Mittelalters in Böhmen III 152.

Wenn man nun untersuchen will, worin die Weiterentwicklung besteht, so muß man vor allem in Betracht ziehen, daß hier gegenüber den früher von der Schule gearbeiteten Werken eine ganz verschiedene Aufgabe gestellt wurde. Anstatt Büsten oder Standfiguren nun ganze Kompositionen miteinander in Verbindung stehender Gestalten, anstatt Ruhe Bewegung; für diese Darstellung bewegter in Aktion tretender Menschen hatte unser Meister innerhalb der Plastik keinen Anschluß. Er mußte Vorbilder hierzu auf einem andern Kunstgebiete suchen, dem der Malerei.

Ich war anfangs der Meinung, daß sich vollkommene Übereinstimmungen der Ikonographie der einzelnen Szenen mit Werken der schon damals reich entwickelten böhmischen Malerei erweisen lassen müßten. Dies ist nun nicht der Fall; Ähnlichkeiten allgemeiner Natur finden sich begreiflicherweise genug, aber nirgends ist dies so charakteristisch, daß man auf ein unmittelbares Vorbild schließen könnte. Es ist möglich, daß die Ursache davon einfach im Mangel an Material liegt. Es scheint mir aber wahrscheinlicher, daß unser Meister im Rahmen des ja wohl von geistlicher Seite gegebenen Programmes seine Komposition aus den verschiedenen ihm bekannten Werken frei zusammengestellt hat. Denn ohne weiteres die Zeichnung eines Tafelgemäldes auf sein Tympanon zu übertragen, erlaubte ihm der Stand seiner Relieftechnik nicht. Die Szene der Kreuzigung wurde am Ende des XIV. und Anfang des XV. Jhs. bereits mit einem großen Beiwerke von Figuren dargestellt, wie Kriegsknechten, Frauen, die er unmöglich übernehmen konnte. Wir haben schon früher bemerkt, wie der Meister die Schwierigkeit der Raumdarstellung durch ein primitives Mittel umging, aber auch so konnte nur eine ganz beschränkte Zahl von Personen wiedergegeben werden. Für die Annahme, daß unser Meister die Werke der Malerei nicht geradezu abschrieb, sondern frei benutzte, spricht auch folgende Beobachtung: Der römische Hauptmann wurde in der gleichzeitigen Malerei so dargestellt, daß er mit dem erhobenen Zeigefinger der Rechten auf den gekreuzigten Heiland zeigt, das Haupt nach der entgegengesetzten Richtung wendet und ausschreitend, aber aufrecht dargestellt ist; es ist der Moment gedacht, wo er sagt: „Wahrlich, dieser war Gottes Sohn.“[51]) So finden wir ihn auf einem Glasgemälde des letzten Drittels des XIV. Jhs. in der Katharinenkapelle des Schlosses Karlstein,[52]) auf einem Tafelbilde, das unter „böhmischer Meister 1380—1400“ im Rudolfinum hängt, und auf dem der böhmischen Kunst zumindest nahestehenden Altmühldorfer Altar um 1400,[53]) eine abweichende Darstellung ist mir aus diesem Kunstkreise nicht bekannt.

Unser Meister bildet seinen Centurio ähnlich, aber er hat seine Gestalt, gemäß seinem ausgesprochenen dramatischen Talente gänzlich umgedeutet. Das Motiv des einfachen Hinweisens ist verloren gegangen. Die Rechte ist wohl erhoben, aber sie ballt sich wie im Schmerze zur Faust, die Schrittstellung ist viel energischer, die Haltung stark gebogen, das Haupt nicht so sehr zur Seite als nach abwärts geneigt. Man wird den Gedanken etwa so zu verstehen haben, daß der Hauptmann, nachdem er erkannt hat, wer der Gerichtete war, auf die verzweifelten Anklagen Maria Magdalenas nun im ohnmächtigen Schmerze die bekannten Worte erwidert.

Ganz genau dieselbe Pose läßt sich nun auch in der Malerei für eine leidenschaftlich bewegte Aussprache aufweisen. In einer Miniatur des zweiten Bandes der Wenzelsbibel ist

[51]) Daß dieser Moment dargestellt wurde, beweist das Spruchband mit diesen Worten, das von dem Centurio ausgeht. Es findet sich sowohl beim Altmühldorfer Altar, als auch bei einem Altar aus Fürstätt, heute im bayrischen Nationalmuseum, der um 1400 gemalt wurde.

[52]) Abgebildet: Neuwirth a. a. O. Taf. XVIII.

[53]) Abgebildet: Die Kunstdenkmale des Königreiches Bayern. I. Tafel 253.

Simson so dargestellt, wie er seinen Eltern ankündigt, daß er eine Philisterin zur Hausfrau nehmen will.[54])

Dieser Fall der Übernahme ist für die Beziehungen unseres Meisters zur Malerei charakteristisch; er hat die Bewegungsmotive übernommen, für die er in der Plastik keine Vorbilder hatte. Dies etwa so zu erklären, daß sie in beiden Fällen gemeinsam auf Naturbeobachtung zurückgehen, geht nicht an, denn diese Motive sind eben nicht mehr naturalistisch, sondern durchaus konventionell und haben in der Malerei bereits eine längere Entwicklung hinter sich. So wurden die Schrittstellungen insgesamt dem Gebiete der Malerei entlehnt; sowohl die elegante zierliche Stellung, welche sich später zu dem so charakteristischen spätgotischen Schritt entwickelte, als auch das viel ältere einfache Nebeneinandersetzen der Füße.[55])

In der naturalistischen Darstellung des menschlichen Körpers geht unser Meister jedoch weit über die damalige Malerei hinaus. Man würde sich vergeblich bemühen, einen so durchmodellierten Körper, wie den des rechten Schächers, oder einen so differenzierten Kopf, wie den des Johannes, dort nachzuweisen.

Hier allerdings hatte er den gewaltigen Vorsprung, aus einer hochentwickelten plastischen Schule abzustammen. Für seine Akte läßt sich allerdings in Prag kein Vorbild nachweisen.[56]) Dagegen verwendet er bei seinen Köpfen überall die bereits gemachten naturalistischen Errungenschaften. Wir haben schon erwähnt, daß er über das vom Meister des hl. Prokop Gefundene nicht hinausgeht. Ein Fortschritt zeigt sich jedoch gegenüber den Statuen am Brückenturme, wo gerade diese Partie etwas nebensächlich behandelt war.

Etwas Neues ist dagegen die dramatische Psychologisierung der Gesichter.[57]) Ganz feine Nuancen wird man weder erwarten noch finden. Aber der Schmerz der Personen unter dem Kreuz ist gut dargestellt. Bei Johannes, der sein Gesicht verzieht, sind auch die Augen dementsprechend nur als Spalt gegeben. Der Kopf der Madonna ist sehr abgebröckelt, es scheint aber, daß sie als Ohnmächtige mit geschlossenen Augen gebildet war. Ein gutes Beispiel ist auch der kniende Kriegsknecht unter der Dornenkrönung. Sein verzogenes faltiges Gesicht gestattet wohl, den Hohn herauszulesen, den seine ganze Haltung ausdrückt. Dagegen ist Gott Vater mit einer phlegmatischen wohlwollenden Ruhe ausgestattet.

In anderer Hinsicht wird ein Prozeß weitergeführt, der bei den Statuen des Brückenturmes begonnen hat, das Durchfühlen der Körperformen durch die Gewänder. Hier ist ein sehr entschiedener Fortschritt zu verzeichnen. Was dort erst angedeutet war, ist dem Meister hier bereits im hohen Maße gelungen. In Betracht kommen die beiden mit langen Gewändern

[54]) Es ist nicht nötig, daß unser Meister diese für den König selbst geschriebene Bibel zu Gesicht bekommen hat, denn das Vorkommen dieses ganz konventionellen Motives war natürlich nicht nur auf diese Miniatur beschränkt (Wiener Hofbibliothek cod. 2660 F. 18).

[55]) Hier einzelne Belege anzugeben, ist nicht notwendig. Sie finden sich auf dem ganzen Gebiete der böhmischen Malerei sowohl auf Miniaturen als auch auf Tafelgemälden. Wenn wir die beiden stehenden Knechte bei der Geißelung Christi unten betrachten, finden wir ihre Köpfe aus dem Genick herausgedreht, schief nach oben gerichtet. Man möchte zuerst glauben, daß sie den Heiland ansehen. Das ist aber nicht der Fall. Die Blicklinien führen aus dem Relief heraus. Weitere Beispiele für diese Stellen sind der Knecht bei dem guten Schächer und bei der Dornenkrönung links oben. Auch diese Bewegung ist nicht unmittelbar aus der Natur geschöpft; es ist vielmehr ebenfalls ein ganz konventionelles Zeichen für eine starke Bewegung des Kopfes aus der Körperachse heraus. Wir können genau dieselbe Erscheinung zahlreich antreffen, wenn wir die Miniaturen der Wenzelsbibel durchblättern.

[56]) Es war natürlich zu untersuchen, ob irgendein neuer fremder Einschlag vorliegen könnte. Die Ergebnisse dieser Untersuchung waren negativ, weshalb ich nicht darauf einzugehen brauche.

[57]) Freilich bot sich bisher keine Gelegenheit dazu.

bekleideten Frauen. Bei beiden prägen sich die Formen des nackten Körpers deutlich aus. In der technischen Ausführung ist vielfach nicht mehr dieselbe Güte zu beobachten, wie bei älteren Skulpturen der Prager Schule, was zum Teil auf die malerischen Tendenzen des neuen Stiles zurückzuführen sein dürfte.[58])

Auf einer weit tieferen Stufe der Formengebung steht der zweite an der Ausführung beteiligte Bildhauer. Wir haben auf sein Mißverständnis des Nackten, auf seine rohe Mund-



Fig. 54 Prag, St. Veit, Konsole

bildung schon hingewiesen. Die Nase seines Christus ist vorne flach wie ein Brett, scharfkantig schließen sich die Seitenteile an.

Fassen wir noch kurz die Ergebnisse der Untersuchung über die Portalskulpturen zusammen: Das Frappierendste, weil am wenigsten Erwartete ist eine große dramatische Wirkung der einzelnen Szenen, welche daraufhin sehr geschickt zusammengestellt sind. Um eine Raumvertiefung zu erzielen, mußte bei den Seitenszenen allerdings das primitive Mittel des Übereinanderstellens angewandt werden. Den größten Teil der Bewegungsmotive hat der Meister der gleichzeitigen Malerei entlehnt. Naturalistische Fortschritte wurden nach verschiedenen Richtungen erzielt. In der Durchführung des Kopfes nur ein relativer gegenüber den Brückenstatuen, nicht absolut gegenüber dem Meister des hl. Prokop. Der psycho-

[58]) Einzelne Härten gehen dabei wohl soweit, daß wir die untergeordnete Mitarbeit weiterer Gehilfen vermuten können.

logische Ausdruck der einzelnen Personen wurde gut wiedergegeben. Die Durchbildung des nackten Körpers ist verschieden; der Kruzifixus und der Oberkörper des rechten Schächers sind gut, die Forderung nach anatomischer Richtigkeit wird ja schon durch die Entstehungszeit des Werkes ausgeschaltet, jedoch zeigt der aufgetriebene Bauch des Schächers, wenn auch vielleicht kein direktes Studium, so doch ein scharfes Beobachten charakteristischer Merkmale auch des nackten Körpers. Dagegen sind die anderen Formen sehr primitiv.



Fig. 55 Prag, Teynkirche, Maßwerkdekoration im Innern des Chores

Das Anpassen des Gewandes an den Körper, stets ein Prüfstein des Naturalismus gotischer Skulpturen, ist gegenüber den Statuen am Brückenturme ungleich mehr vorgeschritten. Gegenüber all diesen Fortschritten fällt aber eine Schattenseite schwer ins Gewicht: Das rein handwerkliche Können steht durchaus nicht mehr auf der alten Höhe. Die gute alte technische Tradition beginnt zu verblassen.

Ein eigenhändiges Werk des Portalmeisters findet sich ferner noch im Dome. Der Rundbogen der Verbindungstür zwischen der Wenzelskapelle und dem Chore wird von

zwei figurengeschmückten Konsolen getragen, von denen die besser erhaltene „Judas von Teufel geritten“ darstellt (Fig. 54), eine Darstellung, die auch auf einer Konsole des Hauptportals der Heiligenkreuzkirche von Gmünd vorkommt, sonst aber, soweit ich sehen konnte, ziemlich selten ist.

Die weitgehende Übereinstimmung des Judaskopfes mit dem Kopfe des linken Schächers, die Ähnlichkeit der Bildung der Dämonen hier und im Tympanon — die Konsole ist nur





Fig. 56 Prag, Teynkirche, Detail zu Fig. 55 Fig. 57

etwas skizzenhafter behandelt — wären ausreichend, um eine enge Verwandtschaft zu beweisen. Daß wir es aber mit einem eigenhändigen Werke dieses originellen Künstlers zu tun haben, lehrt uns die ganz in seinem Geiste ausgeführte kühne, dramatisch wirksame Art der Darstellung, die die unscheinbare Konsole zu einem Kunstwerk erhebt.

Für die Datierung stehen uns aus der Baugeschichte keine Anhaltspunkte zur Verfügung. Wann das Portal diese Gestalt erhalten hat, wissen wir nicht, aber wir können aus stilkritischen Gründen das kleine Werk ganz bestimmt in den Zeitraum zwischen der

Vollendung der Büsten — der Stil des Meisters des hl. Prokop ist Voraussetzung — und der Ausführung des Teynportales setzen, also beiläufig in das letzte Jahrzehnt des XIV. Jhs.

Auch das Innere der Teynkirche weist noch einige Skulpturen aus unserer Zeit auf. An der rechten Seitenwand der das linke Seitenschiff sechseckig abschließenden Kapelle des hl. Kreuzes ist in die Mauer eine beiläufig *2 m* lange Steinbank eingelassen. Das Mauerwerk ist über ihr bis zur Höhe des unterhalb der Fenster herumlaufenden Gesimses ausgehoben. Die Kanten der so entstandenen kastenförmigen Öffnung werden durch einen reich profilierten Steinrahmen maskiert, dessen oberstes Drittel eine Maßwerkdekoration ausfüllt, zwei Konsolen stützen zwei Rundbögen und einen Spitzbogen, über letzterem ist eine Rosette angebracht, rechts und links zwei Fischblasen. Die Ecken sind abgeschrägt; in den dadurch entstehenden Dreiecken ist links ein Mönch angebracht mit einem Schwerte, um das ein Kreuz geschlungen ist, rechts ein Eremit mit einem Kreuze. In den vier durch das Zusammentreffen der Maßwerköffnungen entstandenen Zwickeln ist oben rechts und links je ein Engel gegeben, unten ein bärtiger und ein jugendlicher Prophet mit Schriftrollen. Aus den Konsolen ist die Büste eines Königs und einer Königin herausgemeißelt, unter diesen noch ein Waldmensch mit einer Kreuzblume in den Händen und ein Bergknappe, der aber durch seine vollständig behaarten Füße ebenfalls als Fabelwesen charakterisiert ist (Fig. 55)[59].

Das ganze Werk ist jetzt mit Ölfarbe dick überstrichen, sonst aber tadellos erhalten. Die Art, wie die figürlichen Darstellungen in den Raum hineingesetzt sind, zeigt ein sehr bedeutendes Kompositionstalent des Künstlers. Diese Fähigkeit könnte uns überraschen, da es dafür anscheinend kein Vorbild gibt. Wir erinnern uns aber, daß laut der Triforiuminschrift Peter Parler das Chorgestühl des Domes verfertigt hat, ein Werk, das sich zwar nicht erhalten hat, das aber jedenfalls Vorbilder für derartige Kompositionen geliefert haben wird.

Der Meister, der dieses Werk geschaffen — es weist durchaus nur eine Hand auf — steht unstreitig im engen Zusammenhange mit dem Hauptmeister des Tympanon, ohne daß wir jedoch Gleichheit der Hände annehmen dürften. Die Flügel der Engel sind gleich gebildet wie auf dem Portale: drei Parallelreihen von Schuppen, an die die langen Schwungfedern ansetzen; auch die Frisur derselben, wobei die Haare durch ein Band oberhalb der Stirn angestrafft werden und unterhalb desselben hervorquellen, finden wir dort wieder. Der Typus des Eremiten ist der gleiche wie der des Knechtes bei der Dornenkrönung rechts oben, eine noch engere Verwandtschaft zeigt der Knecht in der Mitte unten derselben Gruppe mit dem Mönche. Bei dem Kopfe des Königs finden wir den trapezförmigen Nasenansatz mit darauffolgender Stufe, genau sowie bei dem hl. Johannes und, was wir für das Tympanon als charakteristisch bezeichnet haben, daß das Haar sich vom Gesichte loslöst und mit diesem Schattenhöhlen bildet, die zur Erhöhung des Ausdruckes wesentlich beitragen.

Die Hauptunterschiede gegenüber dem Portalmeister liegen in einer größeren Eleganz und in einer bis ins Subtile gesteigerten Feinheit der Technik. Als Beispiel hierfür kann die geradezu raffinierte Behandlung der beiden Fabelmenschen dienen.

Diese Skulpturen sind also ungefähr in der gleichen Zeit entstanden wie das Tympanon, wir möchten sie entsprechend der größeren Feinheit ihrer Durchführung sogar lieber noch

[59]) Waldmenschen spielen in der Ornamentation der Wenzelsbibel eine bedeutende Rolle.

etwas früher ansetzen. Wir haben die Eigenart des Meisters der Hauptsache nach schon charakterisiert. Er stammt, gleich dem Portalmeister, seiner ganzen Formensprache nach aus der Dombauhütte. Sein bedeutendes Kompositionstalent, seine Meisterschaft in der Technik wurden schon hervorgehoben. Wir wollen auch noch auf einige genrehaften Züge in seiner Auffassung hinweisen. Die Art, wie der eine Engel die Hände zum Gebete faltet, der andere die Rechte beteuernd an die Brust legt, der eine Prophet mit dem ausgestreckten Zeigefinger auf eine Stelle einer Schriftrolle hinweist, zeigt einen bedeutenden Sinn für intime Beobachtungen. Es tritt dies für die Entwicklung der Prager Skulptur am Beginne des XV. Jhs. ergänzend zu dem großen dramatischen Talente des Portalmeisters hinzu. Auch die technischen Unterschiede beider Meister lassen sich leicht aus dem Unterschiede ihrer Auffassung erklären. Dort dramatische Verve in viel gröberer klotziger Weise dargestellt, hier genrehafte Auffassung in subtiler Ausarbeitung.

Sehr bedeutend sind die beiden Konsolenbüsten. Links der König (Fig. 56). Die Krone ist ganz naturalistisch in Rankenwerk und Blumen aufgelöst, auch die Bordüre des Gewandes weist ein Rankenmotiv auf.

Die starken Querfalten der Stirne und die zugleich zusammen- und hinaufgezogenen Augenbrauen geben dem Gesichte ein melancholisches, fast leidendes Aussehen. Gegenüber der übrigen fortgeschrittenen Behandlung fällt der Bart ab, das Haar ist hier vollkommen symmetrisch dargestellt und zum Teil in kleine Spiralen eingedreht.

Noch weit besser und zu dem künstlerisch Bedeutendsten, das uns in Prag erhalten ist, gehörend, ist die Büste der Königin (Fig. 57). Ein runder, pausbackiger Mädchenkopf, um welchen das Haar in kurzen Flechten herabfällt, eine hohe runde Stirne, darunter ein entzückendes kleines Stumpfnäschen, das, um den pikanten Reiz zu vermehren, etwas unregelmäßig im Gesicht sitzt, der Mund klein, die Lippen schwellend. Das ganze Köpfchen ist so sehr ein Ausdruck naiver Lebensfreude, daß wir es als gut getroffenes Porträt der Büste des hl. Prokop an die Seite setzen dürfen. In einer Hinsicht ist es sogar weit vorgeschrittener. Die junge Dame ist stark dekolletiert. Die Formen der nackten Schultern sind gut wiedergegeben. Insbesondere sind die Schlüsselbeine richtig beobachtet und die Arme beginnen sich korrekt vom Körper loszulösen. Es ist dies eine Weiterbildung der Tendenz, die wir bereits an den Brückenstatuen beobachteten.

Über die Namen der Dargestellten können wir nichts sagen. CHYTIL war der Meinung, daß es König Wenzel und seine Gemahlin sei.[60]) Ein Blick auf die von uns beigebrachten Porträts des Königs lehrt uns, daß dies nicht möglich ist, aber auch sonst stimmt, soweit ich das überprüfen konnte, kein zeitgenössisches Porträt. Es scheint mir wahrscheinlich, daß darunter das Porträt eines früheren Landesfürsten mit seiner Frau gemeint ist, der in irgendeiner Beziehung zur Geschichte der alten Teynkirche steht, schon deshalb, weil auch hier wieder ein ganzer Zyklus geplant war, der allerdings nie zur Ausführung gelangte.

In der korrespondierenden Kapelle der hl. Maria befindet sich nämlich an der rechten Wand eine ähnliche Dekoration bedeutend einfacherer Natur, die als figürlichen Schmuck nur mehr zwei Konsolen ebenfalls mit den Büsten eines Herrscherpaares enthält (Fig. 58). Die Ikonographie ist gleichfalls nicht mehr festzulegen; die Arbeiten stehen zu den früheren etwa in demselben Verhältnisse, wie der Gehilfe des Portalmeisters zu diesem. Die Typen werden gewöhnlicher, die Formensprache unbeholfener, die ganze Mache roh, handwerksmäßig im schlechten Sinne des Wortes. Als Stützfigürchen dienen Drachen, die den am

[60]) CHYTIL, O Junkerech Pražských, Prag 1903, S. 83.

Tympanon verwendeten sehr ähnlich sind. Wir brauchen uns mit diesen Werken geringen Grades nicht weiter zu beschäftigen.

Mit diesen Arbeiten klingt die Schule der Dombauhütte zu St. Veit aus. Wir haben ihre Entwicklung durch fast ein halbes Jahrhundert verfolgt. Die hohe technische und künstlerische Vollendung ihrer Arbeiten, das siegreiche Durchdringen des Naturalismus als des bestimmenden Entwicklungsfaktors für das XIV. Jh. berechtigen uns, ihr eine der hervorragendsten Stellen unter den plastischen Schulen dieser Zeit anzuweisen. Die Entwicklungsmöglichkeiten, die noch in ihr lagen, konnten nicht weiter ausreifen. Einer der blutigsten Kriege, den die Weltgeschichte kennt, hat auch hier wie in allen übrigen Zweigen der Kultur Böhmens vernichtend gewirkt.

Es erübrigt mir noch, allen jenen zu danken, bei welchen ich für meine Arbeit Unterstützung und Förderung gefunden kabe, besonders Herrn Professor Dr. Max Dvořák in Wien, Herrn Dombaumeister Architekt Camillo Hilbert in Prag, Herrn Kaplan Rudolf Weser in Gmünd, Herrn Professor E. Neeb in Mainz und der Direktion der Bibliothek des Musée de sculpture comparée du Trocadéro in Paris.



Fig. 58 Prag, Teynkirche, Konsole im Chor

KUNSTGESCHICHTLICHES

JAHRBUCH

DER K. K. ZENTRAL-KOMMISSION FÜR ERFORSCHUNG UND ERHALTUNG DER KUNST- UND HISTORISCHEN DENKMALE

HERAUSGEGEBEN UNTER DER LEITUNG IHRES PRÄSIDENTEN SEINER EXZELLENZ JOSEF ALEX. FREIHERRN VON HELFERT VON PROFESSOR MAX DVOŘÁK

HEFT IV. 1908



WIEN 1908
IN KOMMISSION BEI ANTON SCHROLL & Co.
KUNSTVERLAG -- WIEN I MAXIMILIANSTRASZE 9

INHALT.

□ □ □

Zwei deutsche Bronzefiguren des XVI. Jahrhunderts im Stifte Heiligenkreuz

Von Hans Tietze

In einem Aufsatze über „Kleinbronzen der Söhne des älteren Peter Vischer"[1]) hebt Wilhelm Bode die Schwierigkeiten hervor, mit denen in den Zeiten der deutschen Renaissance Rotgußhütten für eigentlichen Kunstguß zu kämpfen hatten, so daß in jener Blütezeit nur eine große Hütte dieser Art, die der Familie Vischer in Nürnberg, bestanden habe. Diese Behauptung kann allerdings in solcher Allgemeinheit nicht aufrechterhalten werden, denn die Gießhütte in Mühlau, in der das monumentale Werk des Maximiliangrabes in Innsbruck entstand, hat ihre allerdings oft bedräugte und unterbrochene Exiztenz auch ohne Verbindung mit Stückgießerei durch Jahrzehnte fortgeführt und in jenem Grabe und den Figuren der Silbernen Kapelle in Innsbruck einen ausreichenden Beweis hoher Leistungsfähigkeit geliefert. Daß daneben auch andere Werke in ihr entstanden, soll durch den folgenden Versuch einer Zuschreibung wahrscheinlich gemacht werden.

Im Stifte Heiligenkreuz in Niederösterreich befinden sich zwei bisher völlig unbeachtet gebliebene Figuren aus jener hellen Bronzelegierung, die man am Anfange des XVI. Jhs. als Messing zu bezeichnen pflegte[2]). Es sind Adam und Eva, schon durch ihre Größe auffallend, da die vollgegossenen Figuren Zweidrittellebensgröße erreichen. In völliger Nacktheit stehen die beiden auf rauhem Grunde, von dem sich schematische Blattpflanzen abheben, lehnen sich mit dem linken Ellbogen an kurze Baumstrünke und decken ihren Schoß mit breitgelapptem Feigenblatte. Adam hat den linken Fuß leicht vorgesetzt (Fig. 59 und 61) und hält in der gebeugten Rechten den Apfel; er blickt aufmerksam über seine linke Schulter nach vorne. Eva hat das linke Bein über das rechte geschlagen, streckt die linke Handfläche mit leerer Gebärde nach vorne und blickt rechts vorwärts (Fig. 60 und 62). Stellung und Haltung lassen eine zwischen beiden Figuren geplante Symmetrie und ihre kompositionelle Zusammengehörigkeit wohl erkennen. Aber nur dieses. Denn ihr Zweck und Ursprung sind in Dunkel gehüllt. Zu groß, um dem liebenswürdigen Genre der Kleinplastik beigezählt zu werden, zu klein, um als selbständige Andachtsbilder oder kirchliche Vollskulpturen gelten zu können, zu nackt und biblisch, um durch jene genrehaften Brunnenfiguren wie Gänsemännchen usw. eine Erklärung zu finden. Dazu kommen die Baumstämme als Stützen, die die Frage nahelegen, ob dem Künstler etwa eine bestimmte Stein-

[1] In Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen XXIX, 31.

[2] Vischer liefert für das Maxgrab 1513 „zwei messene pilder"; Stoß soll etliche pilder aus messing liefern. Jahrb. d. Kunstsammlungen des Allerh. Kaiserh. X 37, 39.

skulptur als Muster vor Augen stand oder ob er vielleicht, des Gestaltens nackter Figuren unkundig, hier in ein zaghaftes und unbeholfenes Antikisieren verfiel. Bei dem auch sonst fühlbaren Gegensatze zwischen technischer Fertigkeit und schüchterner Auffassung möchte letztere Vermutung als die glaubwürdigere erscheinen und jener offengebliebenen Frage nach dem Zwecke der Figuren sich nun zwanglos die Antwort fügen: sie wurden von einem wohlgeübten Gießer hergestellt, um sich an dem brennenden Problem des Tages zu





Fig. 59 Adam, Bronzefigur im Stifte Heiligenkreuz Fig. 60

beteiligen, um einen Versuch in der Darstellung des Nackten zu machen. Daß etwas Derartiges nicht undenkbar ist, beweist eine Nachricht, die — wie ich gestehen muß — meine Nachforschungen zuerst in die Richtung Stefan Godls lenkte. Als Erzherzog Ferdinand von Tirol, der seinen Godl für den geschicktesten Bildgießer hielt und auch über die Augsburger Meister stellte, die Geschicklichkeit seines Schützlings beweisen wollte, trug er ihm 1526 auf, die einen Ellbogen hohe Gestalt eines nackten Mannes zu gießen und darauf alle seine

Kunst zu verwenden[3]). Sicher ist, daß die Figur entstand und daß sie verschollen ist. Verfolgen wir diese Spur weiter, so müssen wir jedenfalls zugeben, daß ein Teil unserer Hypothese bei Godl eine außerordentliche Bestätigung findet: daß nämlich der sonst wohlgeübte Gießer in der Darstellung des Nackten wenig





Fig. 61 Eva, Bronzefigur im Stifte Heiligenkreuz Fig. 62

Übung besaß. Leider macht das aber auch gerade die Schwierigkeit der stilkritischen Beweisführung aus. Denn die Leiber von Godls Figuren verschwinden bei Männern und Frauen unter schweren starrenden Gewändern, so daß uns zur Vergleichung wenig mehr als Gesichter und Hände übrig bleibt. Von deren morphologischem Detail abgesehen, sind zunächst die kurzen Verhältnisse unserer Figuren auffallend, die DAUN als charakteristisch

[3]) SCHÖNHERR, Gesammelte Schriften I 216 f.

für die Godlsche Kunstweise bezeichnet[4]); die Kurzbeinigkeit nnd Gedrungenheit der beiden nackten Figuren unterscheidet sie sogleich von anderen deutschen plastischen Akten derselben Zeit, z. B. Figuren der Vischer, Meits oder den hier und da verstreuten Gliederpuppen. Das zweite allgemeine Charakteristikon der Figuren ist der Mangel an Standfestigkeit. Auch dies ist eine Eigenschaft, die sie mit den Innsbrucker Figuren teilen, denn auch diese können allesamt nicht stehen. Durch nichts überragen die beiden Vischerschen Könige am Maxgrabe ihre Genossen so sehr, als durch das völlige Erfassen des Gegensatzes zwischen Stand- und Spielbein, durch das meisterliche Abwägen von Kraft und Last. Keine Figur der ganzen Godlschen Gruppe ist von dieser Klarheit, alle leiden an dem unsicheren Erfassen dieses Problems, das doch für die deutsche Renaissanceplastik eine der Grundfragen ist. Und nicht anders verhalten sich die Heiligenkreuzer Bronzen zu Aktfiguren des Vischerschen Kreises. Die sichere Meisterung der Lebensfunktionen — das was Berenson tactile value nennt — bleibt der Adelsbrief der Nürnberger Plastik; in welchem Material, in welcher Technik immer ihre Figuren geschaffen sind, ihre Füße vermögen zu stehen, ihre Hände verstehen zu greifen. Auch letzteres können unsere Bronzen nicht und auch dieser Zug ist den Innsbrucker Figuren eigen, deren hilflose Hände an dicken Büchern haften oder — noch öfter — in leeren Gesten nach vorne gestreckt sind.



Fig. 63 Rizzo, Eva. Venedig, Dogenpalast

Stellen wir alle diese Vergleichspunkte zusammen, so erscheint das Verhältnis der Godlschen zu der Vischerschen Kunst, wie ein halbes Jahrhundert früher das der venezianischen Plastik zur florentinischen. Und fassen wir die beiden berühmtesten nackten Figuren des venezianischen Quattrocento ins Auge, Rizzos Adam und Eva am Dogenpalaste, so haben wir ein Paar vor uns, das in Gesamtauffassung und Sentiment dem unsern so nahe wie nur möglich kommt. Auch sie zeigen noch die Befangenheit einer Kunst, die, noch tief in gotischer Tradition befangen, nach den Ausdrucksmitteln der Renaissance ringt (Fig. 63). Die Heranziehung venezianischer Vorbilder hat aber bei Tiroler Werken vom Beginne des XVI. Jhs. eine höhere Bedeutung als die zufälliger Analogie: denn zn jener Zeit hat die Tiroler Kunst wichtige Anregungen verschiedenster Art aus Venedig empfangen[5]); anderseits hatte zur mntmaßlichen Entstehungszeit der beiden Figuren — um 1525 — in der Tiroler Malerei die Verwilderung der Form, der Verzicht auf die architektonische Wiedergabe der menschlichen Gestalt einen Höhepunkt erreicht, die auch auf die Plastik einen Rückschlag ausüben mochte.

Stärker noch als durch die allgemeine Verwandtschaft mit den Figuren Godls und durch die Betrachtung der Kunstlage Tirols um 1525 wird unsere Zuschreibung durch eine Vergleichung im einzelnen gestützt. Von den weiblichen Figuren des Maxgrabes, mit denen die Eva ohnedies die kurze Figur und die flache Brust teilt, kommt in erster Linie Eleonore von Portugal in Betracht (Fig. 64). Das strähnige Haar rahmt eine stark abgerundete Stirn, die mit einer geringen Einsenkung in die gerade Nase übergeht. Beim Auge sind beide

[4]) Daun, Eine Marienstatue Stefan Godls in Zeitschr. f. bild. Kunst 1901, p. 283. [5]) Jb. Z. K. 1908, I 18.

Lider stark durchgearbeitet, so daß sich ein Lichtstreifen auf ihren Rändern ansammelt. Besonders charakteristisch aber ist der untere Teil des Gesichtes; unter dem scharf geschnittenen Munde ein tiefer Einschnitt und ein sehr rundes Kinn. Einige ergänzende Züge bildet die hl. Ermelindis in der Silbernen Kapelle namentlich durch die Behandlung des Haares, in dessen Masse die einzelnen Strähne eingescbnitten sind (Fig. 65).

Auch für den Adam ist je eine von den großen und eine von den kleinen Figuren von Wichtigkeit. Unter jenen ist es Erzherzog Siegmund von Tirol, eine Gestalt voll derber Tüchtigkeit (Fig. 66). Unter der niedrigen Stirn eine grade kräftige Nase mit breiten Nüstern, darunter ein Mund, dessen Eindruck durch die vorgeschobene Unterlippe bestimmt wird. Als Ergänzung bietet St. Jobst in der Silbernen Kapelle schlichtes Haar, in dessen Masse Einzelheiten hineingearbeitet sind (Fig. 67).



Fig. 64 Eleonore von Portugal



Fig. 65 St. Ermelindis

Die Gründe, die für die Zusammengehörigkeit der Heiligenkreuzer und der Innsbrucker Figuren sprechen, scheinen mir zahlreich und bestimmend zu sein. Wenn die Vergleichung trotzdem nicbt schlagend wirkt, so liegt das zum Teil an dem verschiedenen Charakter der

verglichenen Werke und an den neuen Bedingungen, die die ungewohnte Aufgabe, nackte Körper zu bilden, dem Künstler stellte, zum Teil auch daran, daß Stefan Godls künstlerische Persönlichkeit noch nicht völlig klarliegt, obwohl ihr DAUN durch die unantastbare Zuschreibung der Marienstatue in der Sebalduskirche in Nürnberg ein festeres Gefüge gegeben hat. Die Persönlichkeiten, die in der Mühlauer Werkstätte die Hauptrollen spielen, wechseln so hastig ab, daß die Eindrücke der einzelnen verschwimmen. So erscheint der Anteil, den Gilg Sesselschreiber, der Visierer, Leonhard Magt, der Modellschnitzer, Stefan Godl, der Gießer, an den einzelnen ausgeführten Figuren haben, selbst da unklar, wo die Beteiligung aller dreier



Fig 66 Siegmund von Tirol



Fig. 67 St. Jobst

gesichert ist; noch minder feststellbar ist der individuelle Anteil, wo die archivalischen Quellen minder klar reden, wie bei der zum Vergleiche herangezogenen Eleonore von Portugal, für die die Autorschaft Godls nicht ganz feststeht. Und Leonhard Magt ist vollends eine ganz problematische Größe. Auch ihrer versuchten Zuweisung an einen bestimmten Künstler oder eine bestimmte Künstlergruppe entledigt, verdienen die beiden Figuren einiges Interesse. Denn sie sind seltene Beiträge zum Renaissanceproblem in der deutschen Plastik, zur Aufgreifung neuer Aufgaben, die die Überwindung des „Antihumanismus" im Julius Langeschen Sinne in Anlehnung an antikische Art anstrebten.

LEOPOLDO MAGNO ELEONORAE AUGUSTAE JOSEPHO GLORIOSO.
Arcum hunc Triumphalem Negotiatores Privilegiati Viennenses posuerunt
Viennae MDCXC.

DARSTELLUNG DER TRIUMPHBOGEN FISCHERS VON ERLACH DES ÄLTEREN VOM JAHRE [illegible]

FEDERZEICHNUNG, ZUM TEILE NUR IN BLEISTIFT VORGEZEICHNET, [illegible] ETWAS ÜBER 1/3 D. WIRKL. GRÖSSE

K. K. HOFBIBLIOTHEK IN WIEN



Fig. 68 Bendels Medaille auf den Triumphbogen der Stadt Wien vom Jahre 1690. 3/4 n. Gr.



Fig. 69 Rückseite der rechts dargestellten Medaille



Fig. 70 Bendels Medaille auf den Triumphbogen der fremden Niederleger vom Jahre 1690. 3/4 n. Gr.

Zeichnungen des älteren Fischer von Erlach

Von Moriz Dreger

Nur in ganz vereinzelten Fällen ist ein größeres Werk der Baukunst so auf uns gekommen, wie es der entwerfende Künstler ursprünglich beabsichtigt hat; entweder mußte der Künstler seinen ursprünglichen Plan zu dessen Vor- oder Nachteile selbst noch ändern, oder es haben dies andere neben und nach ihm getan, so daß ein Bauwerk in den seltensten Fällen für das künstlerische Wollen eines Architekten so charakteristisch ist, wie es viele Statuen oder Gemälde für das ihrer Verfertiger sind. Um so wichtiger ist es daher für uns, von größeren Architekten nicht nur ausgeführte Werke, die mit ihnen in mehr oder weniger sichere Verbindung gebracht werden können, sondern auch eigenhändige Entwürfe zu besitzen. Durch nichts kann man zugleich das Werden eines Werkes und das ganze Empfinden des Künstlers klarer erkennen, als durch das Vergleichen von Entwürfen unter einander und mit den ausgeführten Werken. Leider war uns bisher von Joh. Bernhard Fischer von Erlach aber nicht ein einziger Entwurf gesichert; die meisten ihm zugeschriebenen Zeichnungen, besonders Wiener Ansichten, die mehr oder weniger den von Delsenbach gestochenen ähneln, haben offenbar gar nichts mit ihm zu tun und entbehren jedenfalls der festen Grundlage zur Zuschreibung, so daß man von ihnen unmöglich sicher weiter schreiten kann.

Ilg, der sich trotz aller Sonderbarkeiten seiner Arbeitsmethode um die Erforschung der österreichischen Barockkunst zweifellos große Verdienste erworben hat, hat die einzige Zeichnung, die ihm als signiertes Werk des genannten Meisters unter die Augen kam, dem Künstler absprechen zu müssen gemeint; wir werden hierüber jedoch erst später zu berichten haben, da uns eine andere, bisher ganz unbeachtete, Zeichnung erhalten ist, die offenbar mit früher anzusetzenden Werken in Verbindung steht. Ilg[1]) erzählt ausführlich die Geschichte der beiden Triumphbogen, die im Jahre 1690 von der Stadt Wien und von den fremden Niederlegern (Kaufleuten) beim Einzuge des neugekrönten Königs, späteren Kaisers, Josef I. in Wien, nach Plänen Fischers von Erlach errichtet wurden. Daß der für die Stadt Wien ausgeführte Triumphbogen wirklich von Fischer entworfen worden ist, beweisen die von Schlager veröffentlichten Stadtrechnungen[2]), die den Künstler genau mit Namen und Titel (Ingenieur) nennen

[1]) Albert Ilg, „Die Fischer von Erlach", Wien 1905, S. 146 ff. [2]) Vgl. Ilg a. a. O. S. 147.

Daß aber beide von diesem Meister herrühren, geht aus einer Notiz im „Ehrenruff Teutschlands“ des Johann Wagner von Wagenfels (Wien 1691)[3]) hervor, der ebenso wie Fischer von Erlach selbst Erzieher des jungen Königs gewesen ist. Es heißt da: „An diesem Orth, meine ich, schicke es sich nicht übel, der zwei künstlerischen Triumph-Porten, so im Jahre 1690 bei dem prächtigen Einzuge Unser kön. Majestät, da selbe von dem Crönungs-Tag aus dem Reich Siegprangend zurück-kommen, von dem Kunst- und Sinnreichen Herrn Fischer mit Verwunderung der gantzen Welt seind aufgerichtet worden, mit mehreren zu gedenken.“ Es ist dann von einem siegreichen Wettstreite, den Fischer bei dieser Gelegenheit mit einem italienischen Meister zu bestehen hatte, die Rede, worauf Wagner mit offenbarer Genugtuung fortfährt: „Und dieser war ein schöner Triumph- und Ehren-Tag, in welchem nicht allein Ihre Königliche Majestät, als wie ein, zur Frohlockung des sämmtlichen Volks vom Himmel herabgeschickter Engel, in das Weltherrschende Wienn, mit einer unvergleichlichen, und von der Teutschen Weisheit wohlangeordneten Pracht Sieg-Prangend eingeritten, sondern an welchem auch die Teutsche Kunst und Geschicklichkeit wider die Hochachtung der Ausländer in den Gemüthern aller Zuschauer einen sehr herrlichen Sieg erhalten hat.“

Es muß sich also jedenfalls um ganz hervorragende Werke gehandelt haben. Dies nimmt auch Ilg an. Er kennt von beiden Bogen aber bloß die kleinen Darstellungen auf den Medaillen des Bildhauers Joh. Ignaz Bendel[4]) (Figuren auf S. 139), die sich in den kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses erhalten haben. Begreiflicherweise kann man aus ihnen aber nur die allgemeinen Formen kennen lernen und muß auch immer darauf gefaßt sein, daß sich durch die Verkleinerung und durch die Hand des Medailleurs manches geändert hat. Zum Glücke hat sich nun beim Nachforschen nach Stichen, die unsere Werke allenfalls darstellen könnten, in der k. k. Hofbibliothek die auf der beifolgenden Doppeltafel XIV wiedergegebene Zeichnung vorgefunden, deren Bedeutung bisher wohl nur deshalb nicht erkannt wurde, weil sie niemand in diesem Zusammenhange betrachtet hat[5]).

Die Unterschrift: „LEOPOLDO MAGNO, ELEONORAE AUGUSTAE, JOSEPHO GLORIOSO, Arcum hunc Triumphalem Negotiatores Privilegiati Extranei posuerunt Viennae MDCXC“ läßt gar keinen Zweifel darüber zu, daß wir hier wirklich den von den fremden Niederlegern (Kaufleuten) im Jahre 1690 errichteten Triumphbogen vor uns haben; nach der Medaillendarstellung (Fig. 68 auf S. 139) ist es aber auch zweifellos, daß der kleiner gezeichnete Triumphbogen, den wir auf der Tafel durch den ersten hindurch sehen, der von der Stadt aus gleichem Anlaß errichtete ist. Die beiden Bögen sind von einem geradezu unerhörten Formenreichtume. Bemerkenswert ist, daß hier schon die „Trajanssäulen“ vorkommen, die dann bei der weit später entworfenen Karlskirche solche Bedeutung erlangt haben; auch sind sie hier schon in eine Art eingerundeter Nische gestellt, ähnlich wie bei der Kirche. Merkwürdig ist auch der Reichtum an Füllformen: oben an der Attika Rankenwerk, in den Zwickeln Waffen, in der Bogenlaibung Figuren, stürzende Giganten. Auch sei hier gleich auf den lichten Kreis inmitten der Bogenlaibung hingewiesen. Da in dem Kreise selbst eine Figur, wohl der Blitze schleudernde Jupiter, zu erkennen ist, kann es sich nicht um eine einfache Durchbrechung handeln, wie wir sie

[3]) Vgl. Ilg a. a. O. S. 148 ff.

[4]) Über diesen bei Ilg a. a. O. S. 128 ff.

[5]) Ich spreche hierbei Herrn Kustos Dr. Friedrich Dörnhöffer, Leiter des Kupferstichkabinettes der k. k. Hofbibliothek, ohne dessen Unterstützung ich dieses Blatt kaum kennen gelernt hätte, meinen besten Dank aus.



TOR DER HOFSTALLKASERNE IN SALZBURG

in anderen Fällen (Taf. XV, XVI und XVIII) sehen werden; entweder ist es eine Darstellung auf Goldgrund oder — noch wahrscheinlicher — ein Transparent, wie es in der Bogenstellung des Maria-Zeller Hochaltars angebracht ist, worüber noch zu reden sein wird.

Wir wollen dann auf der Zeichnung noch die barocken Kartuschen und Umrahmungen der sinnbildlichen Darstellungen hervorheben. Auch sei auf die Inschriften und Inschriftenbänder hingewiesen, von denen die leeren wohl nur in der Zeichnung noch nicht ausgefüllt sind; bei dem freien Schwunge der Bänder müssen wir sie uns wohl aus Blech hergestellt denken.

Bezüglich des rückwärtigen Bogens, der auf der großen Tafel wiedergegeben ist[6]), verweisen wir auch auf die Darstellung der Taf. XV, die uns das Tor der Salzburger Hofstallkaserne, der früheren Hofstallung, vor Augen führt. Es ist dies ein urkundlich gesichertes Werk des älteren Fischer von Erlach, über dessen Ausführung Nachrichten aus den Jahren 1693 und 1694 erhalten sind[7]); die Entwürfe werden natürlich etwas älter sein, so daß wir mit ihnen in eine den besprochenen Triumphbögen ziemlich nahe Zeit gelangen. Insbesondere mit dem oberen Teile des kleiner gezeichneten Triumphbogens, desjenigen der Stadt Wien, stimmt die reiche Schwingung der ganzen Front, die merkwürdige Gestalt der Hermen mit ihrem verhältnismäßig kleinen figürlichen Teile, sowie die Füllung der Simse und sonstigen Flächen. In der Mitte der vorgezogenen Bogenlaibung ist wieder eine elliptische Durchbrechung, die sich hinter der Vase nach oben öffnet[8]), zu bemerken.

Über die rein zeichnerischen Eigentümlichkeiten des Blattes mit den Triumphbögen wollen wir zunächst nicht sprechen, da man aus einem einzelnen Blatte schwer Folgerungen ziehen kann, während uns dies erleichtert wird, wenn wir im folgenden noch andere vergleichbare Zeichnungen kennen gelernt haben.

Nur über die Unterschrift seien hier ganz kurz einige Worte gesagt. Es findet sich nämlich in der linken unteren Ecke der schwarz gezogenen Rahmenlinie eine mit Tinte ausgeführte Signierung, die, später ausradiert, immerhin noch lesbar ist. Sie lautet: „Joh: Bernhard Fischers Von Erlachen invenit et delineavit“, wobei die Worte „ab Erlachen“, später eingefügt, über der Zeile stehen.

Wir wollen auch hier zunächst nur die Tatsache der Unterschrift feststellen, ohne die Echtheit zu untersuchen. Nur wegen des Ausradierens sei erwähnt, daß man es sich wohl dadurch erklären kann, daß die Zeichnung für einen Stich bestimmt war, wo die Unterschrift dann anderswohin kommen sollte, oder daß eine spätere Zeit, die von der frühen Kunst Fischers von Erlach keine Vorstellung hatte, besonders klug zu handeln glaubte, wenn sie den Namen entfernte.

Das Hineinfügen des Adelstitels, der Fischer anscheinend erst um 1700—1701 verliehen wurde (ILG a. a. O. S. 391), spräche unter der Annahme der Echtheit der Unterschrift dafür, daß die Zeichnung vor dieser Zeit verfertigt worden, aber noch um diese Zeit in Fischers Händen war. —

Taf. XVI stellt den Hochaltar der Maria-Zeller Kirche dar und zwar so, wie er heute zu sehen ist. Die photographische Aufnahme verdanken wir der Güte des Herrn Schatzmeisters der Kirche, des Stiftskapitulars von St. Lambrecht, P. GERHARD RODLER, der im

[6]) Die Wiedergabe ist dadurch sehr erschwert worden, daß die braunen Töne der Zeichnung in der Photographie vielfach mit denen des stark vergilbten Papieres zusammenfallen.

[7]) ILG a. a. O. S. 210.

[8]) Sie erscheint in der im Winter verfertigten Aufnahme dunkel, da die Öffnung, anscheinend des Schnees wegen, oben abgedeckt ist.

Jahre 1907 die treffliche kurzgefaßte „Geschichte und Beschreibung der Gnadenkirche Maria-Zell in Steiermark" veröffentlicht hat.

Über die Entwicklung der künstlerischen Gesamtform kann hier nicht näher gehandelt werden; nur ganz kurz sei auf den Hochaltar des Carlo Rainaldi in Gesù Maria al Corso zu Rom hingewiesen, wo oben in der Glorie Engel die Weltkugel tragen. Jedenfalls hängen alle Werke dieser Art mit der Kathedra des heiligen Petrus in St. Peter zu Rom, einem Hauptwerke Berninis, zusammen. Gewiß kannte Fischer von Erlach diese Werke aus eigener Anschauung; im übrigen waren sie auch in Sandrarts „Teutscher Akademie" abgebildet.

Die Beschreibung des Maria-Zeller Hochaltares sei hier mit den Worten des P. Marian Sterz wiedergegeben, der seine im Archive des Stiftes St. Lambrecht bewahrten Notizen in den Jahren 1814—1819 zum großen Teile auf Grundlage der alten „Ephemerides Cellenses" niedergeschrieben hat; der jetzige hochwürdige Herr Stiftsprior Dr. P. Victorin Weyer hatte die Freundlichkeit, mir eine Abschrift zu vermitteln.

P. Marian Sterz schreibt also[9]): „In einer Entfernung von 23 Klaftern vor dem Gnadenaltar steht der noch nicht ganz ausgebaute Hochaltar, welcher von roten und schwarzen Marmorstücken zusammengesetzt, auf 8 großen Säulen ruht. Die Schaftgesimser und Kapitäler sind von Kupfer und vergoldet. Die Glorie ist Holz und vergoldet. Auf diesem (dem Altare) befindet sich ein Kruzifix von Ebenholz; der Heiland und Gott-Vater, der, Christum gleichsam auf dem Altar haltend, vorgestellt wird, sind in Mannesgröße von Silber und im Gewichte von 600 Mark (ein Geschenk Kaiser Karls VI.). Über dem Kreuz ist der hl. Geist, welcher vorhin von Silber, nun aber von Holz und mit kupfernen vergoldeten Strahlen verziert ist. Unter dem Kreuze ist die große silberne Weltkugel, auf welcher die 4 Weltteile mit den Meeren und Schiffen ordentlich und klar abgezeichnet zu sehen sind. Der Durchschnitt dieser Kugel ist 6 Schuh. Sie ist zum öffnen und diente einst zum Tabernakel. Um diese Kugel schließt sich eine Schlange, welche von Kupfer ist. Neben der Kugel ist an der Evangelienseite Maria und weiter davon ein Engel; an der Epistelseite der hl. Johannes und neben ihm wieder ein Engel. Diese waren einst (d. h. bis zur Franzosenzeit zu Beginn des XIX. Jhs.[10]) von Silber, sind aber jetzt in der nämlichen Größe von Holz. Der Tabernakel steht auf einem marmornen Fußgestell, war einst ganz von Silber, ist aber seit 1812 von Kupfer und vergoldet, doch die Verzierungen sind noch von Silber im Gewichte von 17 Mark. Die auf dem Altar befindlichen Reliquien sind in 2 Tafeln mit vielen guten Farben verziert. Vor dem Altare hängt eine schwere silberne Lampe mit dem kaiserlichen Adler auf allen 3 Seiten und in einem der Namenszug W. A. Sie ist ein Geschenk der Witwe Kaiser Josephs I. (Wilhelmine Amalia) vom Jahre 1721. Das Transparent am Fenster stellt die Stadt Jerusalem mit dem Kalvarienberge und die zur Zeit der Kreuzigung des Heilandes entstandene Sonnenfinsternis vor. Hinter dem Hochaltar ist gleichsam eine Kapelle mit einem eisernen Gitter verschlossen, wo Christus in Mannesgröße im Grabe liegend dargestellt ist.

Dieser Altar wurde 1693 von dem kaiserlichen Ingenieur Hr. Fischer erbaut, das Transparent aber später 1719 gemalt." (NB. jetzt ein Glasgemälde vom Jahre 1905.) Weiter heißt es bei P. Sterz: „1693 wurde der Plan zum Hochaltar von dem kaiserlichen Ingenieur Hr. Fischer entworfen. Am 29. März 1697 wurde der Grundstein zu dem heutigen Hochaltar

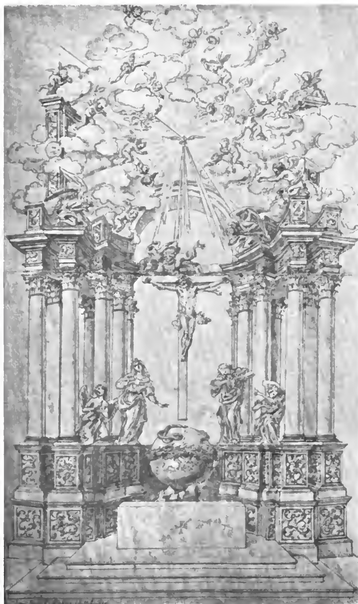
[9]) Ich habe nur kleine Änderungen der Interpunktion vorgenommen, die das Lesen erleichtern.

[10]) Vgl. Rodler a. a. O. S. 64, Anm. 2.



HAUPTALTAR DER KIRCHE ZU MARIA-ZELL IN STEIERMARK

IM JETZIGEN ZUSTANDE



ENTWURF FÜR DEN HOCHALTAR DER KIRCHE ZU MARIA-ZELL

FEDERZEICHNUNG GRAU LAVIERT, 1/2 D. WIRKL. GRÖSZE, IM BESITZE DES HERRN DR. AUGUST HEYMANN IN WIEN

gelegt. Besonders merkwürdig ist der Hochaltar, den Abt Franz von Kaltenhausen aus verschiedenfarbigen meist rötlichem Marmor, der von Salzburg oder Regensburg hierhergeführt wurde, aufbauen liess....". Im weiteren ist dann wieder von den silbernen Statuen die Rede.

In den „Ephemerides Cellenses", die von den Patres Sacristae der Reihe nach aufgezeichnet wurden, heißt es zum Jahre 1704, daß die Einweihung des Hochaltares am 31. August durch den Abt Franz von Kaltenhausen erfolgte.

Erwähnt sei nur noch, daß nach kaum anzuzweifelnder Überlieferung die Weltkugel, die zum Öffnen eingerichtet ist, früher als Tabernakel diente[11]); sie mußte dann aber tiefer angebracht sein.

Daß es sich wirklich um eine Arbeit Fischers von Erlach handelt, geht auch aus einer Notiz hervor, die Ilg (a. a. O. S. 163) anführt. Es haben darnach zwischen 1694 und 1705 sowohl Goldschmiede als „Hr. Ingenieur Fischer" für den Hochaltar von Maria-Zell sehr hohe Beträge erhalten; Fischer erhielt einmal über 15.000 fl., und fast dieselbe Summe wurde für eine „Copie der Raittung des Herrn von Fischer wegen des Hochaltars zu Maria-Zell" ausgezahlt.

Wer die Zeichnung auf Taf. XVII und das angeführte Werk auf Taf. XVI miteinander vergleicht, kann wohl nicht einen Augenblick im Zweifel darüber sein, daß sie in engster Beziehung zueinander stehen; rätselhaft ist es daher, wie Ilg (a. a. O. S. 165) darüber in folgender Weise urteilen konnte: „In dem Auktionskataloge der Sammlung J. C. v. Klinkosch, sub 396, heißt es: J. B. Fischer von Erlach. Christus am Kreuz mit Maria, Johannes und einer Engelglorie. Entwurf für den Hochaltar in Maria-Zell. Feder- und Tuschzeichnung. fol. Mit ganzem Namen signiert. Dieselbe Zeichnung war schon auf der historischen Ausstellung der Akademie von 1877 zu sehen, deren Katalog sie 47 *cm* lang, 28·5 *cm* breit mit der Bezeichnung: „Joan. Bernh. Fischer ab Erlachen" anführt, von Maria-Zell aber nichts weiß und vorsichtig hinzufügt: „angeblich von Fischer", welches Bedenken ich schon damals teilte. Daß der Maria-Zeller Hochaltar ganz anders aussieht und keine Gruppe geschilderter Art hat, zeigt sich noch heute unseren Blicken. Dieses kostbare Werk kam als Geschenk Kaiser Karls VI. erst 1722 dazu, ob es schon nach dem Plane Fischers ausgeführt werden sollte, ist unbekannt...". So die Worte Ilgs; wir wollen hier aber zunächst seine Ausführung unterbrechen.

Nach all dem Angeführten ist es ganz klar, daß Ilg die hier auf Taf. XVII wiedergegebene Zeichnung vor Augen hatte; der jetzige Besitzer, der bekannte kunstsinnige Wiener Sammler Herr Dr. August Heymann, der so liebenswürdig war, die Veröffentlichung zu gestatten, hat das Stück auch direkt bei der Versteigerung der Klinkoschschen Sammlung im Jahre 1889 erworben. Wir können uns somit nur denken, daß Ilg zur Zeit, als er die Zeichnung sah, den Gnadenaltar aus Maria-Zell, über den er gleichfalls des längeren spricht, und nicht den Hochaltar in Erinnerung hatte; denn hätte er sich wirklich an diesen erinnert, so hätte er, so sonderbar er oft auch ist, doch unmöglich in solcher Weise sprechen können.

Es ist Ilg so aber die einzige Zeichnung, die er anführt und ernsthaft mit Fischer hätte in Verbindung bringen können, wieder unter den Fingern entglitten[12]).

[11]) Rodler a. a. O. S. 63. Ilg a. a. O. S. 165.

[12]) Ich glaube wenigstens, daß er sonst keine erwähnt, die ernstlich in Betracht käme. Allerdings kann man bei der eigentümlichen Anlage des Ilgschen Werkes leicht etwas übersehen oder aus dem Gedächtnisse verlieren.

Ehe wir uns in Stilkritisches einlassen, wollen wir die wichtigsten Unterschiede der Zeichnung und des ausgeführten Werkes kurz hervorheben.

Die abweichende Stellung der Weltkugel wurde schon erwähnt und kann eigentlich nicht ein Unterschied zwischen der Zeichnung und dem ausgeführten Werke genannt werden, da die Änderung erst lange nach der Ausführung erfolgt ist. Doch fehlt bei der Kugel, die ja die ursprüngliche zu sein scheint, die Dornenkrone (die also wohl nie ausgeführt worden ist); anscheinend im Zusammenhange damit hat auch die Schlange eine andere Stellung.

Von den Säulen fehlt in der Ausführung beiderseits die mit verkröpftem Gesims aus der Einschwingung hervorragende. Ebenso sind die äußersten vorderen Säulen in der Zeichnung anders angeordnet; sie tragen wie die neben ihnen stehenden ein nach rückwärts eingeschwungenes Sims, das dem inneren ziemlich — aber nicht ganz — gleich zu laufen scheint. Sehr auffällig ist das reiche Schnörkelwerk in den Postamenten, Simsen, Brüstungen und in anderen Partien der Zeichnung. Im großen und ganzen erscheint die Ausführung also gegenüber der Zeichnung vereinfacht, nur daß in dem ausgeführten Bogen oben eine runde Öffnung gebildet und die mittlere Partie des Hauptsimses in vertikaler Richtung S-förmig geschwungen ist.



Fig. 71 Figur aus Tafel XVII



Fig. 72 Aus Fischers v. E. Architekturwerk, Band I Tafel 14

Wir können aber weder an der Ausführung noch an der Zeichnung irgend etwas bemerken, was nicht der Art des älteren Fischer entspräche.

Zu dem Schnörkelwerke mögen hier gleich die Abbildungen auf Taf. XIV und XVIII, zu der Schwingung des Simses die Taf. XIV und XV sowie XVIII—XXII, zu der Öffnung im Bogen Taf. XV und XVIII verglichen werden. Taf. XVIII bietet auch die eigentümliche vertikale Ein- und Ausbauchung der Hauptfläche des Simses, so wie sie bei dem ausgeführten Hochaltar erscheint[13]).

Daß der gesamte Aufbau aber durchaus Fischers Art entspricht, wird durch einen Blick auf die früher besprochenen Triumphbogen bewiesen, die ja urkundlich als Werke Fischers und in den Hauptsachen schon durch die Münzen gesichert sind, wenn man einstweilen auch noch nicht die Einzelheiten und die Eigentümlichkeiten der Zeichnung betonen will.

Die Unterschrift: „Joan. Bernh. Fischers ab Erlachen" hat von vornherein durchaus nichts Bedenken erregendes an sich. An dem Altare wurde von 1694 bis 1704 gearbeitet, so daß Zeichnungen noch um 1700, da Fischer adelig geworden war, angefertigt werden konnten und dabei durchaus noch nicht die letzten zu sein brauchten.

Jedenfalls kann man sagen, daß die beiden Zeichnungen (auf Taf. XIV und XVII) von derselben Hand herrühren, wenn die zuletzt besprochene (die für Maria-Zell) auch flüchtiger ausgeführt ist. Auf beiden Blättern erkennt man dieselbe lebhafte, fast exaltierte Bewegung der Figuren. Die eigentümliche Bildung der Hände mit den auslaufenden Fingern, wie bei Gott-Vater oder der Madonna des Maria-Zeller Entwurfes, finden sich auch auf dem andern Blatte, z. B. bei dem Kriegsgotte auf der linken Säule; ebenso sind die Falten der Gewänder in einander ganz entsprechender Weise wiedergegeben.[14])

[13]) Daß dieser Entwurf für die Josefssäule aber eine wirkliche Arbeit Fischers ist, ist wohl nicht zu bezweifeln. Man vgl. auch Ilg a. a. O. S. 474 ff. Das heute bestehende Werk ist freilich viel später von dem jüngeren Fischer nach verändertem Entwurfe ausgeführt worden.

[14]) Die Zeichnung (auf Taf. XVII) ist, wie gesagt, flüchtiger als die für den Stich bestimmte (auf Taf. XIV); insbesondere die gekrümmten Linien sind in einer solchen Skizze natürlich mehr nach allgemeinem perspektivischen Empfinden dargestellt als konstruiert, doch ist der für die

Abbildung der aus Verlobnuß weil. Ihro Kays. May. LEOPOLDI des Ersten hochstseeligsten Angedenckens und allergnädigsten Befehl Ihro anjetzo glorwürdigst regierenden Kays. May. JOSEPHI des Ersten zu Gedächtnus der Vermählung der Heiligsten Jungfrauen Mariä mit dem Heiligen Joseph auf dem so genannten Hohen Marckt der Kays. Residenz Statt Wienn prächtig aufgerichteten Ehren Saul

NICHT AUSGEFÜHRTER ENTWURF FÜR DIE „JOSEFSSÄULE“
AUF DEM HOHEN MARKTE ZU WIEN

Man kann also wohl nur beide Zeichnungen Fischer zusprechen oder beide ihm absprechen.

Daß die Figuren, wie sie unsere Zeichnungen (und auch die Josefsäule auf Taf. XVIII) zeigen, aber wirklich der Zeichenart Fischers entsprechen, kann man durch einen Vergleich mit den Figuren auf Stichen des Fischerschen Architekturwerkes erkennen, deren Vorzeichnungen inschriftlich gesichert auf Fischer zurückgehen. Diese Figuren zeigen einen ganz eigentümlich pathetischen Charakter, der sie über die durchschnittlichen Figuren anderer Zeichner und Stecher der Zeit heraushebt, sie aber aufs engste mit dem monumentalen Zuge der Entwürfe und Rekonstruktionen Fischers verwachsen erscheinen läßt; auch entsprechen sie ganz dem Figürlichen an den Vasenentwürfen Fischers, bei denen unbedingt auch das Figurale vom Meister herrühren muß. Man vergesse auch nicht, daß Fischer von Haus aus als Bildhauer tätig war und ihm das Figurale daher viel näher lag als einem Durchschnittsarchitekten[15].



Fig. 73
Aus Fischers v. E. Vasenwerk, Blatt 6



Fig. 74
Figur aus Tafel XVII

Man kann wohl auch sagen, daß der Entwurf für Maria-Zell an sich ganz unerklärlich wäre, wenn er nicht als Vorstufe zu dem endgültigen aufgefaßt würde.

Wir bilden hier (auf S. 144) den heiligen Johannes unserer Zeichnung ab und daneben eine Staffagefigur aus dem Architekturwerke Fischers (I. Bd. Taf. 14) von einem Blatte, das inschriftlich auf eine Vorzeichnung Fischers zurückgeht. Wenn diese auch durch den Stecher etwas verändert sein mag, so ist die Verwandtschaft in der ganzen ekstatischen Bewegung, in der Haltung des Kopfes u. a. wohl überzeugend; auch die anderen hier abgebildeten Figuren werden in der ganzen Haltung, im geistigen Ausdrucke, in der Faltengebung nahe verwandt erscheinen. Es spricht also nichts gegen, sondern alles für die Echtheit unserer Zeichnungen. Es scheint eben das ausgeführte Werk eine etwas spätere Vereinfachung dieses oder eines verwandten ähnlichen Entwurfes zu sein, eine Vereinfachung, die übrigens noch nach der Grundsteinlegung, nach Bestellung des Materials, ja selbst nach Ausführung zahlreicher Teile erfolgt sein konnte.

Die ausgeführten Figuren stimmen in der Hauptsache mit dem Entwurfe, doch ist die Ausführung gemäßigter. Sehen wir ganz davon ab, daß die Figuren in klassizistischer Zeit ersetzt und vielleicht nicht ganz genau wiederholt wurden, so ist klar, daß schon ursprünglich Fischer nur die allgemeine Angabe beabsichtigen konnte, während die Durchführung dem Bildhauer oder hier auch dem Silberschmiede überlassen blieb. Aber die Zeichnung lehrt, daß sich die Ausführenden jedenfalls an Fischer angeschlossen haben. Daß die Aufstellung erst 1722 erfolgte, ist begreiflich, da es sich doch um zeitraubende künstlerische und technische Vorbereitungen handelte und die großen nötigen Silbermengen wohl auch nicht immer zur Verfügung standen. Doch wurde jedenfalls 1720, nach dem Tode des jugend-

Konstruktion angenommene und tatsächlich (beim Altartisch, den Stufen usw. deutlich) beobachtete Augenpunkt in der Mittellinie der Zeichnung und der Sohlhöhe der großen Statue (über der Dornenkrone der Weltkugel) noch erkennbar und selbst im Klischee zu bemerken.

[15]) ILG (a. a. O. S. 127) glaubt ihm die Reliefs der Dreifaltigkeitssäule auf dem Graben zum großen Teile, selbst bis zur Rohbearbeitung des Marmors, zuschreiben zu sollen. — Es sei hier auch an die Tätigkeit Fischers für den sogenannten Parnaß auf dem Krautmarkte in Brünn erinnert (vgl. JULIUS LEISCHING, „Ein Werk Joh. Bernh. Fischers von Erlach in Brünn“ in den Mitteilungen des Mährischen Gewerbe-Museums 1897 S. 2 ff.).

lichen Erzherzogs Leopold Johann, des ersten und, wie sich zeigte, auch einzigen Sohnes Kaiser Karls VI., tatkräftig an das Werk geschritten, das der Kaiser nun als seine Gabe darbrachte.

Im Jahre 1720 erhielt der kaiserliche Kammergoldschmied Johann Känischbauer von Hohenried „vor Ihre kayserl. Majestät nacher Mariazell verlobten silbernen Gott-Vater" 2025 fl.[16]).

Wir wollen auf die Untersuchung der ausgeführten Figuren hier aber nicht eingehen, da dies wohl zu weit von unserer Hauptfrage abführte. Es genüge hier, erkannt zu haben, daß die große Anlage der Gestalten schon auf Fischer zurückgeht. Wir können uns hier um so eher kurz fassen, als wir demnächst bei anderer Gelegenheit hierauf zurückkommen müssen[17]).

Im Zusammenhange mit dem Entwurfe Fischers für den Maria-Zeller Hochaltar — denn als solchen können wir die Zeichnung jetzt wohl furchtlos bezeichnen — möge hier aber ein anderes Werk genannt werden, das unstreitig zum Schönsten gehört, was die Barockzeit hinterlassen hat, über dessen Meister man bisher aber nie ins reine kommen konnte. Wir meinen das gegen den Minoritenplatz führende Tor des fürstlich Liechtensteinschen Majoratspalastes in Wien (Taf. XIX)[18]).

Man war sich bisher bei dem Tore nur darüber so ziemlich einig, daß es nicht vom Meister des übrigen, stilistisch ganz abweichenden, Baues herrühren könne. Der Erbauer oder wenigstens der Entwerfer des übrigen Baues war wohl ein Italiener, nach Ilgs Annahme Domenico Martinelli, der zwischen 1701 und 1706 in Wien gewesen zu sein scheint[19]); bei dem hier abgebildeten Seitentore dachte man in Erinnerung an das schöne Tor des Daunschen (jetzt fürstlich Kinskyschen) Palastes wohl auch an Hildebrandt. Wenn man das Tor am Minoritenplatze nun aber mit unserer Zeichnung (Taf. XVII) vergleicht, wird man wohl nicht schwanken, in welche Richtung man es zu versetzen habe.

Nahe verwandt sind auch die seitlichen Tore des Gallaspalais in Prag, eines gesicherten Werkes Fischers von Erlach, das von ihm auch in sein Architekturwerk aufgenommen worden ist (Taf. XX).

Der Zug in den Füllornamenten beim Liechtensteinschen Tore und der Maria-Zeller Skizze ist oft so ähnlich, daß man sie fast für gleich halten könnte, wie z. B. das Ornament unter der linken Vase des Tores und das tiefste unter der zweiten Säule rechts auf der Zeichnung; und doch kann man nicht etwa von sklavischem Kopieren reden, sondern nur von innerer Verwandtschaft. Die Umrahmung der Toröffnung erinnert an die in Salzburg (Taf. XV). Auch das Gallaspalais hat auf dem Stiche im Fischerschen Werke (Taf. XX) in den Bogenwinkeln den besprochenen ähnliche Füllungen leicht angedeutet; bei der Ausführung sind dann zum Teil allerdings andere Ornamente an die Stelle getreten, die in

[16]) Ilg a. a. O. S. 166. Nach Rodler a. a. O. S. 64 ist das ganze Kreuz ein Werk des Känischbauer.

[17]) Dann auch über das Tabernakel in Dürnstein.

[18]) Da das Tor gegenwärtig ausgebessert wird und deshalb durch ein Gerüst verdeckt ist, mußte man für die Abbildung eine ältere Aufnahme (aus Dohmes „Barock- und Rokoko-Architektur") benutzen, die sonst gut ist, nur leider nicht die Vasen in voller Ausdehnung bietet.

[19]) Ilg a. a. O. S. 336 ff. und S. 354. — Nach Mitteilungen des Herrn Dr. Viktor Fleischer, der die fürstlich Liechtensteinschen Archive seit längerer Zeit genauer durchforscht hat, wurde der Palast in den neunziger Jahren des XVII. Jhs. von einem italienischen Maurermeister Antonio Riva für den Grafen Kaunitz begonnen. Riva hatte keine Baubefugnis und so ergaben sich zahlreiche Schwierigkeiten. 1694 wurde der begonnene Bau an den Fürsten Johann Adam Andreas Liechtenstein verkauft; damals standen aber wohl nur die Grundmauern. Der Fürst schloß noch in demselben Jahre einen Vertrag mit Gabriel de Gabrielli. Martinelli kommt erst gegen Schluß in den Akten vor. Der Bau dauerte bis 1711. Für das Figurale wird in den Urkunden Giuliani als Urheber genannt.



DAS GEGEN DEN MINORITENPLATZ GERICHTETE TOR
DES FÜRSTL. LIECHTENSTEINSCHEN MAJORATSPALASTES IN WIEN



LINKE ECKE DES GALLAS-PALAIS IN PRAG
NACH FISCHERS VON ERLACH „ENTWURF EINER HISTORISCHEN ARCHITEKTUR“

ihrer Art aber auch Fischerscher Weise entsprechen. Befremdlich ist bei dem Liechtensteinschen Tore allenfalls die Bildung der Kapitäle über den Atlanten mit ihren nach innen gerollten Schnecken. Ich erinnere mich augenblicklich keines entsprechenden Beispieles an Werken Fischers; doch müssen wir — abgesehen davon, daß die ausführende Hand Änderungen vorgenommen haben konnte — bedenken, daß Fischer solche Formen bei seinen Studien in Italien und auch nachträglich auf Stichen unbedingt gesehen haben mußte und daß der Meister, ehe er in den strengeren späteren Klassizismus geriet, die Einzelformen der Kapitäle wie auch andere Bildungen ziemlich frei behandelte, so etwa an dem Portikus des Schwarzenbergschen Sommerpalastes, der doch wohl sicher ein Werk des älteren Fischer ist[20]).

Es sei hier nur ganz kurz darauf hingewiesen, daß die Kapitäle an dem Haupttore des Liechtensteinschen Majoratspalastes, dem Tore in der Bankgasse, wie schon Ilg bemerkte, ähnliche Formen wie der genannte Portikus des Schwarzenbergpalastes aufweisen.[21]) Da nun der ältere Delsenbachsche Stich (Nr. 8) den Vorbau des Liechtensteinschen Palastes anders zeigt als der spätere bei Kleiner (II. Taf. 18), so wäre es schon möglich, daß Fischer, wie auch eine alte Überlieferung berichtet, tatsächlich am Liechtensteinschen Majoratspalaste in weiterem Umfange tätig war. Vergessen wir auch nicht, daß unser Fischer sicher das Gartenbelvedere des fürstlich Liechtensteinschen Palastes in der Rossau entworfen hat, trotzdem der vordere Palast ebenso bestimmt nicht von ihm herrührt.

Doch wollen wir die Zuschreibung des Tores am Minoritenplatz an den älteren Fischer noch nicht für unbedingt gesichert halten, glauben aber, daß die Annahme wenigstens große Wahrscheinlichkeit für sich hat.

Bei den besprochenen Zeichnungen sind wir jedoch von der Hand Fischers vollkommen überzeugt und hoffen, daß es nun, wo man durch sie seine frühere, vorklassizistische Schaffensweise einigermaßen kennen lernen kann, auch möglich sein wird, ihm eine ganze Reihe von Wiener Bauten zuzuschreiben, die man sich bisher ihm zuzuweisen wohl gescheut hätte. Doch sei dies für ein andermal verspart.

Nur noch ganz kurz sei der Unterschied zwischen Fischers früherer und späterer Schaffensweise an einem recht deutlichen Beispiele klargemacht, einem Werke, das man bisher immer ganz falsch beurteilt hat; wir meinen den 1699 wieder von den „Niederlegern" und zwar zum Einzuge Josefs I. nach seiner Vermählung errichteten Triumphbogen.

Es ist dieses Werk (Taf. XXI) dadurch, daß Fischer von Erlach es selbst in seinen „Entwurf einer historischen Architektur" aufgenommen hat, ziemlich bekannt geworden und trägt jedenfalls wesentlich zu dem Bilde bei, das wir uns bisher von des Meisters Kunst, insbesondere von seinem Schaffen für vorübergehende Zwecke, gemacht haben. Und trotzdem stellt dieser Stich, der übrigens im ersten handschriftlichen Entwurfe der „Historischen Architektur" von 1712 fehlt und erst in der Ausgabe von 1721 erscheint, das Werk nicht

[20]) Wir stimmen hier der alten Überlieferung und der Untersuchung Ilgs (a. a. O. S. 302 ff.) bei. Einen urkundlichen Beleg könnte die von Ilg (a. a. O. S. 318) nach Berger gebrachte Erwähnung eines „Herrn Fischer" als Baufachverständigen bei einer im Jahre 1720 nötigen baulichen Änderung bringen; der jüngere Fischer war damals nicht in Wien. Der ganze Charakter des Baues ist jedenfalls der eines Fischerschen Werkes. Die im fürstlichen Zentralarchiv zu Krumau befindlichen Zeichnungen kenne ich leider nicht; eine eingehendere Beschreibung findet sich bei Ilg a. a. O. Danach ist bei dem größten Teile wenigstens Fischers Urheberschaft ausgeschlossen; doch sind es auch meist den Garten betreffende Entwürfe (Trehets). Es ist übrigens beim Belvedere z. B. erwiesen, daß Garten und Palast nicht von demselben Meister herrührten.

[21]) Ilg, a. a. O. S. 334. — Übrigens wären auch die Ranken im Simse des Portikus am Gartenpalaste zu vergleichen.

so dar, wie es wirklich war, so daß auch die danach gebildeten Urteile, wären sie nun gegen oder für den Künstler ausgefallen[22]), das ursprüngliche Werk nicht betreffen können.

Den offenbar ursprünglichen Zustand bietet die Taf. XXII, die Ilg und anderen entgangen ist und die ich nur in der kleinen, aber wertvollen Arbeit Alois Trosts über „Wiener Triumphbogen und Trauergerüste auf Stichen“[23]) kurz angeführt finde. Es scheint allerdings ein besonders seltener Stich zu sein; man mußte sich darum als Vorlage für die Abbildung auch mit einem etwas beschädigten Exemplare[24]) begnügen. Bei oberflächlicher Betrachtung mag der Unterschied zwischen beiden Stichen (Taf. XXI und XXII) ja nicht so groß erscheinen, bei näherem Zusehen wird man aber eine ganze Fülle von Unterschieden bemerken. Zunächst fehlen bei dem Stiche auf Taf. XXI die ganzen Inschriften und Inschriftenbänder, an deren Stelle teilweise rein dekorative Füllformen treten. Dann ist die große Kartusche über dem Durchgangsbogen, die auf Taf. XXII eine deutliche allegorische Darstellung zeigt, bei dem Stiche auf Taf. XXI nicht nur herabgedrückt worden, sondern auch mit einer anscheinend rein dekorativ gemeinten Figurenfüllung versehen; auch ist die Wolke von oben mehr herabgezogen. Ganz umgestaltet sind die Darstellungen über den Nebeneingängen; auch sind die Konsolen unter den seitwärts stehenden Figuren und viele Einzelheiten geändert. Wenn wir alle diese Veränderungen betrachten, so müssen wir unbedingt zur Überzeugung gelangen, daß der Stich auf Taf. XXII dem Originale näher steht als der andere. Entschieden sprechen schon die Inschriften, die wir uns wieder zum Teil auf Blechstreifen gemalt zu denken haben, und die klaren Allegorien für den ursprünglichen Zustand; denn wir wissen, daß auf sie bei den Veranstaltungen ähnlicher Art in alten Zeiten besonderes Gewicht gelegt wurde, und haben solche Inschriften auch schon auf Taf. XIV gesehen[25]). Solche Inschriften und Allegorien nachträglich zu erfinden, hätte doch gewiß keinen Zweck gehabt. Auch entsprechen die Kartuschenumrahmungen der Allegorien über den seitlichen Durchgängen durchaus einem früheren Stadium der Barocke und stehen denen auf Taf. XIV sehr nahe.

Man kann sagen, daß bis in die kleinen Einzelheiten hinein die Darstellung auf Taf. XXII „sinngemäßer“ und ursprünglicher wirkt. So sehen wir unten im Durchgange hier eine Gestalt mit Merkurstab, während sie im andern Falle ohne besonderes Kennzeichen geblieben ist; auch macht die Minerva als Göttin des verständig geführten Krieges oben rechts vom reitenden Kaiser einen echteren Eindruck als der Kriegsgott der andern Darstellung, der nur wegen des klaren Gegensatzes zur Friedensgöttin auf der andern Seite eingetreten zu sein scheint. Auch in Äußerlichkeiten scheint der in solcher Größe und mit solcher Sorgfalt ausgeführte Stich auf Taf. XXII dem Eindrucke eines für kurze Zeit aus Holz, Stuck und Blech errichteten Baues näher zu stehen als der andere; so erscheint die Balustrade unter den Wolken nicht durchbrochen, sondern wie auf Holz gemalt.

[22]) Ilg hat den Triumphbogen a. a. O. S. 368 in seiner etwas umständlichen Weise behandelt und gegen klassizistische Verurteilung in Schutz zu nehmen gesucht.

[23]) Mitteilungen der Gesellschaft für vervielf. Kunst in Wien 1900, S. 9 ff. unter Nr. 14a.

[24]) In den Wiener städtischen Sammlungen.

[25]) Wir verweisen hier nur auf das Werk des Karl Gustav Heraeus, „Inscriptiones et Symbola varii argumenti“ (Nürnberg 1721), das eine Fülle von Inschriften verschiedener Festbauten anführt. Wir können sogar sagen, daß ein Triumphbogen, ebenso wie ein Trauergerüst, ohne Inschriften kaum denkbar war. Auch zeigt unser auf Taf. XXII wiedergegebener Stich nicht nur die Unterschrift: „Jn: Ber: Fischers de Erlach Invenit“, sondern ihr gegenüber auch die andere: „Inscription: et Emblemata fec. I. I. H.“ Allerdings konnten wir bisher nicht feststellen, wer mit diesen Initialen gemeint sei.



TRIUMPHPFORTE AUS DEM JAHRE 1699

NACH FISCHERS VON ERLACH „ENTWURF EINER HISTORISCHEN ARCHITEKTUR“



TRIUMPHPFORTE AUS DEM JAHRE 1699

NACH EINEM AUGSBURGER STICHE VON EINEM MITGLIEDE DER STECHERFAMILIE WOLFFGANG

Die künstlerischen Abweichungen der Darstellung auf Taf. XXI gegenüber der andern scheinen somit alle in derselben Richtung zu liegen, nämlich auf der Seite der Vereinfachung, sowohl stilistisch als rein zeichnerisch; zugleich sind einzelne, anscheinend nur kleine, Änderungen zu erkennen, die aber doch den Eindruck wesentlich mitbestimmen, nämlich das Ganze einfacher zusammenschließen.

Zunächst handelte es sich Fischer in seinem Architekturwerke gar nicht um die Inschriften und besonderen Allegorien, sondern um die große architektonische und künstlerische Idee; diese künstlerischen Ideen waren aber bei ihm selbst, als er den „Entwurf einer historischen Architektur" schuf, anders geworden, nämlich strenger klassizistisch. Solche Kartuschen, wie auf Taf. XXII über den Seitengängen erscheinen, paßten dem Meister nicht mehr. Auch haben die Rankenfüllungen in dem Friese des wie eine Vision oben auf Wolken schwebenden Tempels nun einen ganz französischen Charakter gegenüber den Füllungen, die in dem andern Stiche (im unteren Simse) und bei den früher besprochenen Arbeiten zu bemerken sind.

Die ausgeführten Bauten, die uns Fischer in seinem Architekturwerke bringt, konnte er nicht gut anders darstellen, als sie waren; da hätte ihm ja jeder den Fehler nachweisen können. Einen seit langem abgebrochenen Augenblicksbau durfte er aber, um die allgemeine Idee zu erhalten und doch noch immer vertreten zu können, im einzelnen umgestalten.

Das ist aber gerade das Wertvolle, daß uns durch die Änderungen des, wie wir wohl mit Sicherheit sagen können, späteren Stiches die Entwicklung Fischers zu immer weitergehendem Klassizismus nun deutlich vor Augen geführt wird. Man hat bisher eben viel zu wenig Gewicht darauf gelegt, daß Fischer, wie jeder andere Künstler, sich weiter entwickelte. Man hat bisher sein ganzes Schaffen viel zu sehr als eine unveränderliche Einheit genommen und seine früheren Werke und unmittelbaren Entwürfe überhaupt kaum gekannt. Wir hoffen, daß nun wenigstens der Anfang der Erkenntnis gewonnen ist. Und wir werden nun demnächst daran gehen können, den Originalentwurf des älteren Fischer von Erlach für die Wiener Hofburg vorzulegen, einen Plan, der zwar nie zur Durchführung gelangt ist, aber doch zu den großartigsten Schöpfungen der späteren Barockkunst gehört[26]). Wie schon gesagt, wird es nun aber auch möglich sein, andere Wiener Bauten und selbst kunstgewerbliche Erzeugnisse mit dem großen Meister in Verbindung zu bringen.

[26]) Bei dem damaligen Stande unserer Kenntnis von Fischers Kunstrichtung habe ich die Zeichnung noch nicht unter seinem, sondern unter Balthasar Neumanns Namen gebracht („Kunst und Kunsthandwerk" 1907); jedoch habe ich (daselbst auf S. 658) bereits darauf hingewiesen, daß, wenn überhaupt ein Plan des älteren Fischer für die Hofburg vorhanden war, er in der Richtung der eben erwähnten Zeichnung liegen müsse.

Während des Druckes dieses Aufsatzes war es möglich, die bisherigen ungenügenden Abbildungen der Bendelschen Münzen durch bessere zu ersetzen, die nach eigens hergestellten Gipsabgüssen angefertigt sind; wir verdanken diese der Güte des Herrn Regierungsrates Karl Domanig vom Kunsthistorischen Hofmuseum in Wien. — Die Medaille mit der Darstellung des Triumphbogens der fremden Niederleger findet sich in Elfenbein geschnitzt offenbar als Originalarbeit Bendels in der Sammlung des Herrn Josef Ferdinand Hirsch in Troppau; siehe E. W. Brauns Katalog der „Ausstellung von Österreichischen Medaillen" (Troppau 1902) Nr. 514.



Fig. 72 Brunnen am Marktplatze von Klösterle. Die Figuren von Johann Brokoff

Johann und Ferdin. Maxim. Brokoff (1652—1718 resp. 1688—1731)

Neue Beiträge zur Biographie und zum Werkekataloge [1])

Von Oskar Pollak-Prag

Die wichtigsten Quellen zur Kenntnis des Lebens und der Werke der beiden Brokoff sind die auf den Notizen Johann Quir. Jahns beruhende Biographie Pelzels (in den „Abbildungen böhm. und mähr. Gel. u. Künstler," 1775) und die Zusätze dazu im Künstlerlexikon von Dlabacz (1815). Neues Material brachten erst die auf archivalischen Forschungen beruhenden Arbeiten von Matějka (in „Ottův Slovník" 1891) und von Herain („Stará Praha" 1902) sowie Aufsätze von Ilg (in der „Allg. D. Biogr." XXVI.), Mádl (im „Světozor" 1883) und Matějka (in „Památky arch. a místop." XVII. 1896). Neues, Prag und Böhmen betreffendes wichtiges Aktenmaterial ist von mir nicht gefunden worden; wohl aber gelang es, durch nachforschende Prüfung der bereits bekannten Stücke einer Reihe von bisher unbekannten Werken der beiden Meister in Prag und Böhmen auf die Spur zu kommen. Außerdem lenkte die Beschäftigung mit der schlesischen Literatur die Aufmerksamkeit auf ein Gebiet, das der heimischen Forschung bisher vollständig entgangen war.

[1]) Der folgende Aufsatz hat die Absicht, einen kurzen Überblick über die Ergebnisse der Nachforschungen, die zum Zwecke einer eingehenden Monographie über die beiden böhmischen Bildhauer unternommen werden, zu geben, so zwar, daß nur die neugefundenen oder die der heimischen Literatur unbekannten Daten und Werke besprochen werden sollen, ohne daß den stilistischen und entwicklungsgeschichtlichen Ergebnissen der Monographie, die voraussichtlich im laufenden Jahre erscheinen wird, vorgegriffen werden soll.

Was zunächst die Tätigkeit des Johann Brokoff (geb. 1652 in St. Georgenberg in Oberungarn) betrifft, so kannte man von den Arbeiten seiner Wanderjahre nur das Holzmodell zur Statue des Johannes v. Nepomuk auf der Prager Karlsbrücke, das er in Ronsberg im Jahre 1682 für den Baron v. Wunschwitz arbeitete. Dann folgte eine große Lücke bis zu dem Jahre 1695 (oder 1696), in welchem er die „Pietà" für die Prager Brücke schuf. Aus



Fig. 73 Brunnen von Johann Brokoff in Rothenhaus

einem Matějka und Herain bekannten, im Prager Stadtarchiv aufbewahrten Dokumente[2]) wissen wir, daß sich Johann Brokoff vom Jahre 1683—1685 in Manetin und vom 21. Dezember 1685 bis zum 12. Juni 1687 in Klösterle aufgehalten hat. In Manetin haben sich keine Spuren seiner Tätigkeit erhalten, wohl aber in Klösterle, wo er den Schloßpark des Grafen Thun mit seinen Arbeiten geschmückt hatte. Nach dem Schloßbrande von 1784 wurden die meisten Statuen beschädigt und entfernt, und die Mehrzahl fand ihre Aufstellung

[2]) Nr. IV 32171.



Fig. 74 Terrassen vor dem Benediktinerstifte zu Braunau. Statuen von Johann Brokoff

auf dem großen Balustradenringe, der den Brunnen am Marktplatze von Klösterle umgibt (Fig. 72). Hier nehmen sich die für grüne Hintergründe gearbeiteten Götterstatuen und Allegorien (Weltteile, Jahreszeiten usw.) freilich recht sonderbar aus. Die Zuschreibung dieser Statuen geschieht auf Grund des stilistischen Vergleiches mit dem Prager Johannes (1682) und mit späteren Werken des Künstlers.

Man nahm bisher allgemein an, Brokoff sei bereits im Jahre 1687 von Klösterle nach Prag gezogen und hier sei 1688 sein zweiter Sohn Ferdinand Maximilian geboren worden. Eines Bessern belehrt uns ein gleichfalls bereits bekanntes, aber in seinem Inhalte nie beachtetes Dokument im Prager Stadtarchiv[3], wonach Ferdinand Maximilian am 9. September 1688 in der Schloßkapelle zu Rothenhaus getauft wurde. Nicht nur daß dieses Dokument uns das genaue Taufdatum nnd den Geburtsort Ferdinands angibt, so erfahren wir daraus auch, wo sich sein Vater Johann in der Zeit nach dem Fortgange von Klösterle aufgehalten hat. In der Tat waren denn auch Nachforschungen in Rothenhaus (bei Komotau) von Erfolg gekrönt, da zwei ausgezeichnet erhaltene Brunnen im Schloßhofe (offenbar Odysseus und Polyphem) (Fig. 73) sowie mehrere weniger gut erhaltene Statnen den Stil des Johann Brokoff in einer Deutlichkeit und Schärfe zeigen, daß jeder Zweifel an seiner Autorschaft ausgeschlossen erscheint.

Wie lange sich Brokoff in Rothenhaus aufgehalten hat, war nicht zu entscheiden. Im Jahre 1693 nahm er das Bürgerrecht in der Altstadt Prag und kaufte sich dort an; etwa im Jahre 1695 oder 1696 schuf er die „Pietà" für die Prager Brücke. Kurz vorher hatte

[3]) Nr. IV 21684

er dasselbe Problem behandelt: auf dem Marktplatze von Görkau (bei Komotau, in der Nähe von Rothenhaus) steht eine Säule, die über dem Kapitäl ebenfalls eine „Pietà" trägt. Der Sockel ist mit einer Weiheinschrift vom 22. Oktober 1695 und mit der Signatur „Johannes Brokoff Fecit et Invenit" versehen. Die künstlerisch gänzlich verschiedene Lösung desselben Gruppenproblems kurz hintereinander ist für die Kenntnis des Entwicklungsgangse des Künstlers überaus lehrreich.





Fig. 75 Der hl. Guntherus Fig. 76 Die hl. Scholastika
Statuen von Johann Brokoff im Benediktinerkloster in Politz

In den nun folgenden Jahren entstanden kleinere Arbeiten für böhmische Provinzstädte. Mit dem Jahre 1706 beginnt eine intensive Tätigkeit für die Ausschmückung der Prager Brücke mit Statuen und Gruppen, doch gehen Arbeiten für die Provinz immer nebenher: Um das Jahr 1709 entstanden die acht Statuen, die auf den Terrassen vor der Benediktinerstiftskirche zu Braunau stehen (Fig. 74). Dargestellt sind die Ordensheiligen

Benedikt und Scholastika, die heiligen Päpste Leo und Gregor und die böhmischen Landespatrone Adalbert, Wenzel, Johann v. Nepomuk und Prokop. Den Hinweis auf diese Statuen sowie die Mitteilung, daß sich im ungeordneten und daher unzugänglichen Klosterarchive eigenhändig von Brokoff unterschriebene Kontrakte und Quittungen befinden, verdanke ich dem hochw. Herrn Stiftskapitular und Gymnasialprofessor P. Laur. Wintera. Die Kenntnis



Fig. 77 Ferdinand Brokoff, Altar in der kurfürstlichen Kapelle am Dome zu Breslau

dieser Statuen ist deshalb von der größten Wichtigkeit, weil sie eine erwünschte Handhabe bieten, um die gleichzeitigen Werke des Johann und seines Sohnes Ferdinand Maximilian, der seit dem Jahre 1705 bereits rege in der Werkstatt mitarbeitet, scheiden zu können; erst durch die Auffindung dieser und der gleich zu erwähnenden folgenden Werke ist es möglich geworden, die heiklen Fragen nach den Schöpfern jener vielumstrittenen Werke, die die Brokoffsche Werkstatt in den Jahren 1705—1715 verlassen haben (es handelt sich vor allem um die Brückengruppen!), auf sicherer Grundlage entscheiden zu können.

Um das Jahr 1712 war Johann wieder für den Benediktinerorden tätig, indem er für eine Galerie der neuen Klosterfassade in Politz a. d. Mettau vier Ordensheilige meißelte, die seit dem Jahre 1881 zu beiden Seiten des frühgotischen Kirchenportals stehen (Fig. 75 und 76). Den Hinweis auf diese Arbeiten verdanke ich ebenfalls Herrn P. Wintera.

Zum Schlusse sei hier noch auf die Gruppe der Landespatrone Johann von Nepomuk, Wenzel und Veit hingewiesen, die auf der Pulsnitzbrücke bei Tetschen-Altstadt steht und die Signatur „Joan. Brokoff Fecit" und „1714" trägt. Die Besprechung der Gruppe in Fockes „Geschichte des Elbe- und Eulauthales" (1879) ist den neueren Biographen entgangen. Mich hat Herr Univ.-Prof. Dr. Ottokar Weber (Prag) auf diese Gruppe aufmerksam gemacht.

Mit dem hl. Philippus Nerius (1715) am Kopfe der neuen Schloßstiege am Hradschin und dem Johannes von Nepomuk für Skramnik (1715) schließt das uns bekannte Werk des Künstlers. Er wurde am 28. Dezember 1718 begraben.



Fig. 78 Ferdinand Brokoff, Grabmal des Johann Georg v. Wolf in der Elisabethkirche zu Breslau

Die Tätigkeit seines Sohnes beschränkte sich, solange der Vater lebte, ausschließlich auf Prag, und hier in der ersten Zeit (1705—1714) vorzugsweise auf die Arbeiten für die Karlsbrücke. Daneben entstehen aber noch dekorative Arbeiten für Pallastfassaden, Gärten usw. 1715—1716 arbeitete er nach Joh. Bernh. Fischer von Erlachs Entwurf das Grabmal des Grafen Mitrowitz, das ihm den größten Ruhm bei seinen Zeitgenossen eintrug. Im folgenden Jahre (1717) entstanden die beiden Freifiguren des hl. Wenzel und des Johannes von Nepomuk gegenüber dem Schloßeingange von Rožďialowitz (bei Nimburg a. d. Elbe), die in der bisherigen Literatur noch nicht genannt worden sind; ich wurde auf die mit „Brokoff" bezeichneten Werke von Herrn Universitäts-Prof. Dr. Max Dvořák aufmerksam gemacht.

Es ist mir gelungen, noch ein weiteres unbekanntes Werk des Künstlers, das im Jahre 1717 entstanden ist, aufzufinden, und zwar auf Grund eines von Herain im Prager Stadt-

archive gefundenen Prozeßaktes[4]). Ferdinands Vater, Johann, hatte im Juni 1717 mit seinem Nachbarn einen Streit, weil er diesen durch das Arbeiten in seiner neuerbauten Werkstatt im Studieren störte; dem Brokoff wurde denn auch das Weiterarbeiten in jenem Lokale verboten „außerhalb derjenen arbeith, welche (er, Johann B.) für den Herrn Rathsverwandten Marcus Joanelli zue Verfertigen auf undt angenohmen". In Hammerschmids „Prodromus gloriae Pragenae" (1723) findet sich nun auf p. 33 eine Notiz, wonach der Altstädter Senator Marcus Joanelli im Jahre 1718 einen Marmoraltar der Familie Christi in der Teynkirche



Fig. 79 Ferdinand Brokoff, Der hl. Joh. von Nepomuk am Johannesplatze in Prag



Fig. 80 Ferdinand Brokoff, Altar in der Stiftskirche von Grüssau

errichten ließ. Dieser Altar befindet sich nicht mehr an seiner ursprünglichen Stelle, doch hängt an der linken Wand der Vorhalle (unter dem Orgelchor) ein großes ovales Marmorrelief der Familie Christi, das unverkennbar den Stil des Ferdinand Brokoff zur Schau trägt (Taf. XXIII).

Nachdem der Künstler, offenbar in den nächstfolgenden Jahren, die Ölberggruppe und die vier Evangelisten in der Gallikirche in Prag geschaffen hatte, folgte er im Frühjahre 1722 einem Rufe des Johann Bernhard Fischer von Erlach nach Breslau, um zunächst die von Fischer erbaute kurfürstliche Kapelle am Dome auszuschmücken. Er arbeitete für den Altar dieser Kapelle zwei überlebensgroße Marmorfiguren: Moses und Aaron vor der Bundeslade (Fig. 77), und vier Sopraportereliefs. Der böhmischen Literatur ist dieses wie das fol-

[4] M. 1317, fol. 287/8.



FERDINAND BROKOFF: MARMORRELIEF IN DER TEYNKIRCHE ZU PRAG

gende Breslauer Werk vollständig unbekannt. Ilg, der die Arbeiten aus der Notiz in Fuesslis Künstlerlexikon kannte, setzte sie erst in das Jahr 1730, vertrauend auf zeitgenössische Angaben[5]), welche als Vollendungsdaten der Kapelle die Jahre 1725—1727 nennen, sowie auf die Angabe Pelzels, welcher berichtet, Brokoff sei kurz vor seinem Lebensende nach Schlesien berufen worden, sei totkrank von dort zurückgekehrt und bald darauf gestorben. Ilg nun bezog diesen schlesischen Aufenthalt auf den eben erwähnten Aufenthalt in Breslau; durch all dies sah er sich auch veranlaßt, als Architekten der Kapelle nicht Johann Bernhard, sondern seinen Sohn Joseph Emanuel Fischer von Erlach anzunehmen. Nun fand der Breslauer Diözesanarchivar, geistl. Rat Herr Dr. Joseph Jungnitz, 1906 ein Dokument vom Jahre 1733, worin mitgeteilt wird, daß man im Jahre 1716 mit dem Bau der Kapelle, und zwar nach den Plänen des Johann Bernhard Fischer von Erlach, begann. Außerdem fand ich an einer der Statuen die Signatur „Brokoff" und die Jahreszahl „1722", wodurch jeder Zweifel behoben wird.



Fig. 81 Ferdinand Brokoff, Der hl. Gregor, Stiftskirche von Grüssau

Kurz nach Vollendung dieses Werkes arbeitete der Künstler in Breslau noch das Grabmal des am 28. Dezember 1722 verstorbenen Herrn Johann Georg v. Wolf für die Elisabethkirche (Fig. 78); er muß sich also bis in das Jahr 1723 in Breslau aufgehalten haben. Das Grabmal ist deshalb so interessant, weil es, ebenfalls ein Pyramidengrab, einen wertvollen Vergleich ermöglicht mit dem etwa acht Jahre früher entstandenen Mitrowitzgrabmal in Prag.

Nach Prag zurückgekehrt, schuf der Künstler u. a. die große figurenreiche Mariensäule am Hradschinerplatz (1726); im folgenden Jahre die Johannes von Nepomuk-Statue am

[5]) Kundmann, Silesia in nummis 1738; Zimmermann, Breslau, 1794 u. a.

Johannesplatze in Prag (Fig. 79). Letztere zeigt so auffallende Übereinstimmung in Komposition und Detail mit des Künstlers vorhergehenden Werken und schließt sich so zwanglos in seine Entwicklung ein, daß diese neue Zuschreibung, die nur auf stilistischen Gründen aufgebaut ist, gerechtfertigt erscheinen wird.

Im Jahre 1728 ist Brokoff in Wien, um hier den Hochaltar der Karlskirche im Modell zu entwerfen und auszuführen (Ilg und Madl). Im folgenden Jahre (1729) wurde Brokoff zum zweiten Male nach Schlesien berufen: dies ist jener Aufenthalt kurz vor seinem Tode, von dem Pelzel erzählt, ohne aber angeben zu können, zu welchem Zwecke er nach Schlesien gegangen sei. Die „Schlesische Topographie“[6]) und der Zeitgenosse Brokoffs, Hahn („Das wieder lebende Grüssau“ 1735) sowie jüngere Lokalschriftsteller nennen unseren Künstler als den Meister einer Reihe von Stein- und Holzskulpturen, die die Zisterzienserstiftskirche in Grüssau (b. Landeshut) schmücken. Der Grundstein zu dieser Kirche wurde am 6. Juni 1728 gelegt, die Konsekration erfolgte am 2. Juli 1735. Die Eile, mit der der Plastiker schon an den Fassadenstatuen und an Altären arbeitet, während noch der Rohbau im Werden ist, erklärt sich aus der Furcht des gründenden Abtes Innozenz I., die Vollendung des Baues nicht mehr zu erleben. Als Brokoffs eigenhändige Arbeiten bleiben bei einer kritischen Sichtung der überreichen Zuschreibungen nur zwei Altäre im Innern (zu Gott-Vater und zu Gott-Sohn, Fig. 80) und zwei von den kolossalen Fassadenfiguren (Moses und St. Gregor, Fig. 81) übrig. Mitten in der Arbeit befiel den Künstler eine schwere Krankheit, die Schwindsucht, er ließ das angefangene Werk im Stiche und kehrte im März 1730 nach Prag zurück. Den kleinen Auftrag für sechs Holzstatuen für den Hochaltar der Thomaskirche[7]) konnte er auch nur zur Hälfte beendigen; am 8. März 1731 wurde er begraben, nachdem er das 43. Lebensjahr noch nicht erreicht hatte.

Beim bisherigen Stande der Kenntnis der Werke war es nicht zu verwundern, daß Fragen nach dem Stile, der Entwicklung, dem Verhältnisse der beiden Künstler zueinander nicht richtig beantwortet werden konnten: von Johann Brokoff kannte man nicht mehr Werke als die wenigen, die Dlabacz nennt; von Ferdinand kannte man zwar die Jugendwerke, d. h. die Arbeiten bis zum Jahre 1716 genauer; nach dieser Zeit aber waren außer zwei kleinen Johannesstatuen (an der St. Georgkirche in Prag 1717 und in Hořin 1725) nur die Mariensäule am Hradschin (1726), der Altar in Wien (1728) und die Statuetten für St. Thomas (1730) bekannt. Es ist anzunehmen, daß durch die Inventarisationen in Böhmen die hier gebotenen Zusätze zum Werkekataloge noch bedeutend vermehrt werden werden, da trotz der nun recht stattlichen Werkeliste noch immer sehr fühlbare und weitgreifende Lücken, manchmal über Zeiträume bis zu zehn Jahren, zu beklagen sind.

[6]) III (1891), p. 377. [7]) Siehe Matějka in Pam. archaeol. a míst. XVII.

KUNSTGESCHICHTLICHES

JAHRBUCH

DER K. K. ZENTRAL-KOMMISSION FÜR ERFORSCHUNG UND ERHALTUNG DER KUNST- UND HISTORISCHEN DENKMALE

HERAUSGEGEBEN UNTER DER LEITUNG
IHRES PRÄSIDENTEN SEINER EXZELLENZ
JOSEF ALEX. FREIHERRN VON HELFERT
VON PROFESSOR MAX DVOŘÁK

BEIBLATT ZUM BAND II 1908

MIT 42 ABBILDUNGEN



WIEN 1908
IN KOMMISSION BEI ANTON SCHROLL & Co.
KUNSTVERLAG WIEN I MAXIMILIANSTRASZE 9

DRUCK VON RUDOLF M. ROHRER IN BRÜNN.

INHALTSVERZEICHNIS

Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. k. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale.

Beiblatt für Denkmalpflege.

Inhalt.

1908 ▫ Heft I.

ALLGEMEINES

Restaurierungsfragen

I. Die Prager Königsburg

„Die Restauration alter Baudenkmäler ist ein Zweig der Baukunst, welcher erst in unserem Jahrhundert zur Blüte gelangt ist.“
Baurat Cremer im Jahre 1866.

Der Tag, an dem die Badener Kammer vor zwei Jahren mit allen Stimmen gegen sechs die Bewilligung der Kredite für die Restaurierung des alten Otto Heinrich-Baues in Heidelberg abgelehnt hat, womit entschieden wurde, daß alle die schönen Projekte, die für den „Wiederaufbau“ des ehrwürdigen Denkmales ersonnen wurden, in den Papierkorb wandern werden, war ein dies festus für alle Freunde alter Kunst, nicht nur des Heidelberger Schlosses wegen.

Die Rede, mit welcher König Friedrich Wilhelm IV. die Beendigung des Ausbaues des Kölner Domes feierte und welche mit soviel Jubel angehört wurde, bedeutete den Sieg einer Strömung in unserer Denkmalpflege, der gegenüber die Vandalismen der Religionskriege des XVI. und XVII. Jhs. oder die Zerstörungswut der französischen Revolution als ein relatives Wohlwollen bezeichnet werden können.

Selbst abgesehen von Kriegen und Revolutionen, ist es ja auch früher oft den Kunstdenkmälern der vorangehenden Perioden nicht gerade gut ergangen. Ließen nicht die Nachkommen einer urbinatischen Condottierifamilie und eines florentinischen Bankiers das ehrwürdigste Denkmal der christlichen Kunst, die alte Peterskirche, niederreißen, aus „Ruhmestrieb“, wie uns die literarischen Übermenschen im Lodengewand heute predigen, aus traditionslosem Parvenuertum, wie alle anderen Zeiten gesagt hätten? Ist nicht aus den Bronzebalken der Vorhalle des Pantheons Berninis Ziborium gegossen worden, ein Ereignis, welches als eine Schandtat des Zelotismus der Gegenreformationspäpste hingestellt wird, welches wir jedoch gewiß milder beurteilen werden, wenn wir bedenken, daß dies nach der damaligen Finanslage der Kurie das einzige Mittel war, Berninis Wunderwerk zu ermöglichen. Ließ nicht der Klerus von Notre Dame die unschätzbaren alten Glasmalereien im XVIII. Jh. hinauswerfen, weil weiße Fenster modern geworden sind, und hat Napoleon S. Geminiano am Markusplatze nicht einfach abtragen lassen — weil ihm die Kirche nicht gefallen hat? Und auf die Akropolis könnte man die Variation eines alten Spruches als Inschrift setzen: Was der Barbar verschonte, ist von zivilisierten Völkern vernichtet worden.

Doch alle diese Fälle, auf die von den wirklichen Vandalen des XIX. Jhs. als auf abschreckende Beispiele der einstigen Behandlung alter Denkmäler immer wieder verwiesen wurde, waren nur Ausnahmen. Leute, welche für die alte Kunst kein Herz besitzen oder die die Befriedigung der persönlichen Eitelkeit oder eines persönlichen Vorteiles höher schätzen als das Vermächtnis der Vergangenheit, hat und wird es immer geben, doch sie waren nicht die Signatur des Zeitalters, sie hatten nie einen solchen Einfluß, daß der Denkmälerbestand dadurch, vereinzelte Fälle ausgenommen, einen ernsten Schaden genommen hätte. Die Kunstschätze Italiens waren zu Beginn des vorigen Jahrhunderts fast noch vollkommen so erhalten, wie sie uns Vasari zweieinhalb Jahrhunderte früher beschrieben hat, und man braucht nur eine der herrlichen alten Städte Belgiens zu besuchen, um sich zu überzeugen, wie groß die Pietät der Fürsten, Bürger und Kommunen für das alte Erbe in allen früheren Zeiten gewesen ist und wie viel wir ihr noch heute in Gegenden zu verdanken haben, die von der Restaurierungsseuche des XIX. Jhs. verschont geblieben sind. Es mußte gewiß in allen Zeiten oft das Alte neuen Anforderungen weichen, aber in keiner der älteren Perioden unserer Kultur sind alte Denkmäler, Zeugnisse der historischen und künstlerischen Vergangenheit, „das Heilig-

tum, der Stolz und die Gewähr für die Zukunft der Heimat", wie sie in einem Edikte der Prokuratoren von S. Marco vom Jahre 1574 genannt werden, ohne Grund zerstört und verunstaltet worden.

Dieser herostratische Ruhmestitel ist dem Säkulum „des neu erwachten historischen Verständnisses" vorbehalten geblieben.

Man wird einmal das XIX. Jh. das Jahrhundert der großen Phrasen nennen. Das, was früher selbstverständlich war, wie Vaterlandsliebe oder Liebe zur Kunst, ist da plötzlich durch Literaten und Demagogen als eine neue große Entdeckung dem Publikum verkündet worden. Das wäre nicht möglich gewesen, wenn sich das Publikum nicht geändert hätte. Soziale Schichten, die bis dahin an der einheitlichen Kulturentwicklung, die sich bei den europäischen Völkern seit der Antike vollzogen hat, keinen aktiven Anteil besessen haben, eroberten sich das Recht, in diese Entwicklung einzugreifen, und für sie waren die alten Kulturwerte wirklich eine neue Entdeckung. So sind aber auch die „Altertümer" neu entdeckt worden und diese Entdeckung hat ihnen mehr geschadet als der Lauf der Zeiten, als Kriege, Revolutionen und Gewalttaten einzelner Menschen. Eine alte Kultur kann weder erkauft noch erobert werden und so war es nur natürlich, daß in dem ersten Salon, den man in Paris nach den Blutbädern der Umsturzjahre eröffnet hat, von den Erben der alten Plenipotenz, nicht der alten Tradition der erste Preis dem schlechtesten Bilde zugeteilt wurde, weil es seinem Darstellungsstoffe nach „am meisten geeignet war, patriotische Gefühle zu erwecken". Am allerwenigsten von allen Kulturwerten kann aber ein alter Kunstbesitz bei ethnischen und sozialen Nobilitationen einfach übernommen werden. „E una roba vecchia" pflegte ein hoher Kirchenfürst des XIX. Jhs. zu sagen, wenn man ihn ersuchte, Maßnahmen zur Erhaltung der alten Monumente zu treffen, und das war wenigstens ehrlich und aufrichtig. Denn wie sollten auch die alten Denkmäler für die neue Gesellschaft, für die sie nicht mehr eine monumentale Ahnengalerie der dynastischen oder kommunalen Vergangenheit gewesen sind und die nicht auf einer solchen Höhe der künstlerischen Kultur gestanden ist, daß sie in den alten Kunstwerken das künstlerische Vermächtnis allein zu verstehen und zu würdigen vermocht hätte, mehr sein als altes Gerümpel, als Ruinen, Torsos und Bilderfragmente! Wenn durch einen Zufall eine Statue Michelangelos in einen Friseurladen geraten würde, so würde sie der Beherrscher der Botega wohl früher oder später durch einen Anstreichergesellen „vergolden", d. h. mit schmutzigem Bronzelack anstreichen lassen. Etwas Ähnliches hat sich aber um die Mitte des XIX. Jhs. in ganz Mitteleuropa vollzogen. Angeregt durch eine literarische Bewegung, die von England ausging, hat das große Publikum begonnen, sich für alte Denkmäler zu begeistern. Während jedoch in England, wo der Zusammenhang mit der alten kulturellen Entwicklung nicht unterbrochen wurde, diese Begeisterung eine Resonanz in der gleichzeitigen Kunst hatte, war sie am Festlande künstlerisch inhaltslos, eine Dilettantenbegeisterung, ein schales, steriles Bildungsphilisterium, dem im Gegenteile wie die neue so auch die alte Kunst geopfert wurde. Damals sind die alten Monumente den Bauräten und Altertumsforschern ausgeliefert worden. In allen früheren Zeiten bestimmten Künstler den formalen Inhalt der Kunst und des Kunstgenusses und hiermit auch das Verhältnis zu alten Kunstwerken, doch die neue Gesellschaft hielt sich, im Rausche ihrer jungen Souveränität und durch das Kunstschwätzergerede irregeführt, für befugt und berufen, auch darüber zu entscheiden, was zur Folge hatte, daß talentlose Stümper und gewissenlose Auguren, die bereit waren, alte Kunstwerke so herzurichten, daß auch ein für künstlerische Werte unempfindliches Publikum an ihnen Gefallen finden konnte, die Verwaltung des alten Kunstbesitzes übernommen haben. Man wäre versucht, wo wir heute nach einem halben Jahrhundert unermüdlicher Forschung immer mehr einsehen lernen, wie mannigfaltig die Entwicklung der Kunst in vergangenen Perioden gewesen ist, wie wenig wir darüber noch wissen und welche Rolle die individuelle Begabung des Künstlers in allen Zeiten gespielt hat, beinahe zu lachen, ebenso über die naive Unverfrorenheit, mit der die einstigen Erforscher der vaterländischen Kunst, deren Studium vornehmlich alten Ofenkacheln, Glocken und Grabplatten zugewendet gewesen ist, Gesetze bestimmten, nach welchen die alten Kunstwerke entstanden sind und tadellos nachgemacht werden können, wie über die unverzagte Sicherheit, mit welcher die ausübenden Propheten dieser Gesetze ihre Reißbrettphantasien und Vorlagebücherweisheit den alten Kunstschätzen und Wahrzeichen der politischen und kulturellen Vergangenheit anzukleistern sich erkühnten, und die Sache wäre auch lächerlich, wenn ihr nicht soviel zum Opfer gefallen wäre. So wurde sie aber zu einer traurigen Hekatombe der triumphierenden Stil- und Kulturlosigkeit. Die herrlichsten und wichtigsten alten Wandmalereien, die ein wunderbarer gütiger Zufall vor der Vernichtung unter der Tünche bewahrte, wurden überkleckst und „stilgerecht" ergänzt, d. h. durch Zutaten versehen, bei welchen, da sich dem Berufe eines Restaurators zumeist Leute gewidmet haben,

die als schaffende Künstler keinen Ruhm zu erwarten hatten, alt und schlecht gleichbedeutend zu sein scheint und bei welchen ein Auszug aus einer Kostümgeschichte als entsprechendes Äquivalent für die erforderliche Ehrfurcht vor alten Kunstwerken dem Beschauer geboten wird. Was Jahrhunderte schonten, haben auf diese Weise die verständnislosen Finder schnell vernichtet. Beinahe noch ärger wurden alte Skulpturen mißhandelt, sie wurden abgerieben, mit dem Stockhammer bearbeitet, wie Jahrmarktsspielsachen bemalt, bis sie in neuem Glanze erstrahlten, wie jene Statue in der Barbierstube, und die letzte Spur des Geistes und der Handschrift ihrer Urheber verloren ging. Am schlimmsten ist es jedoch Architekturen ergangen. Die architektonische Schönheit, der musikalischen vergleichbar, erfordert ein noch subtileres Verständnis als die malerische oder plastische, bei welchen dem Laien der stoffliche Inhalt der Kunstwerke zu Hilfe kommt. Wie viele gibt es noch heute unter den Touristen, die, durch die stupideste aller Konvenienzen in die Mediceische Kapelle getrieben, sich darüber Rechenschaft zu geben vermögen, daß es einen Unterschied gibt zwischen der Architektur der Mauer, die sich hinter dem Pensieroso erhebt, und der „ganz gleich" gegliederten und geschmückten Fassade eines modernen Baues, wie sie ihn in der Heimat und sonst überall oft sehen konnten. Lange Zeit — eine traurige Zeit — waren jedoch Leute, die, wie der kunstfremde Reisebanause, keine Ahnung hatten — oder haben wollten, daß auch in der Architektur eine unüberbrückbare Kluft zwischen einem Werke, welches das individuelle, nie wiederkehrende Kunstempfinden einer vergangenen Periode und eines einzelnen Künstlers geschaffen haben, und einer Nachahmung besteht, die offiziellen und allgewaltigen Anwälte der Kunstdenkmäler und benutzten diese Stellung eifrigst dazu, Bauten, die bis dahin unangetastet ein Zeugnis vom künstlerischen Wollen und Können vergangener Generationen abgelegt haben, durch öde Fälschungen und Verfälschungen zu verunzieren oder auch ganz zu ersetzen. Burgen, deren Ruinen die Geschichte und Sage geheiligt haben, wurden „rekonstruiert", d. h. im Stile der Ausstellungsbuden neugebaut, alte Rathäuser, Schlösser und Paläste, die durch Jahrhunderte das sakrosankte Palladium der Gemeinden und Familien gewesen sind, wurden Baumeistern ausgeliefert, deren Stilauffassung selten über Vorstellungen hinausging, wie sie etwa Agenten einer in „allen Stilen arbeitenden" Möbelfabrik zu haben pflegen, und die die neue Blütezeit der Gemeinde und der Familien dadurch aere perennius der Nachwelt verkündeten, daß sie in ihrem das Wesen der Architektur aller Zeiten gleich mißverstehenden auf dem seichtesten antiquarischen Kram und den plattesten gewerbsmäßigen Gemeinplätzen beruhenden pseudohistorischen Stile nicht nur Zubauten und Ergänzungen den alten Gebäuden pietätlos anzufügen, sondern auch diese selbst zu verbessern und zu ordinären Theaterarchitekturen umzubauen sich erkühnten. Dome, in welchen mehr als in den großen Heiligtümern des klassischen Altertums die Kunstbegeisterung und Phantasie vieler Jahrhunderte und ganzer Völker ihr Höchstes geschaffen hat, so groß und unerschöpflich, daß das Werk nie zu Ende geführt werden konnte, sind im Konkurrenzwege in wenigen Jahren vollendet worden, phantasielos und läppisch, wie Kinderbaukastenarchitekturen. Wäre nicht die ganze gebildete Welt und mit Recht empört darüber, wenn es ein vermessener Philologe wagen wollte, die verlorenen Teile des Tacitus zu ergänzen? Doch die gotischen Kathedralen, die monumentalsten Geschichtswerke, die die Kunst und Geschichte der europäischen Völker der Nachwelt hinterlassen hat, durften widerspruchslos durch Ergänzungen geschädigt werden, die historisch eine Lüge und künstlerisch eine Schmach gewesen sind. Ja nicht genug daran — damit nichts von der Eitelkeit und oft auch Gewinnsucht der Restauratoren verschont bleibe, hat man zwei Formeln erfunden, welche es erlaubten, den alten Bestand selbst zu ändern, und überdies der angestrebten Barbarei den Schein der Berechtigung, ja sogar der Pietät verliehen haben. Unter dem Vorwande, die Denkmäler dadurch für längere Zeit zu erhalten — so lautete die eine Formel —, wurden nicht etwa einfache Sicherungsmaßregeln zur Verhütung des Verfalles getroffen, sondern gleich ganze Bauten oder wesentliche Teile davon niedergerissen und neu aufgebaut, wobei selbst dann, wenn man sich streng an die ursprüngliche Form gehalten hätte, ähnlich wie wenn man ein altes Gemälde neu malen würde, der Zauber und der historische und künstlerische Individualwert der Originalschöpfung verloren ging, in der Regel aber auch eine Korrektur des Baues im Sinne der Stilvorstellungen der Wiedererbauer stattgefunden hat. Noch unsinniger und unheilvoller war die zweite Formel — unter dem Vorwande der anzustrebenden Stileinheit und Stilreinheit ist einfach alles vernichtet worden, was über das Verständnis und die Projekte der privilegierten Kenner und Verbesserer der Vergangenheit hinausging, für die ihr eindeutiger Stil die einzig mögliche Stileinheit und alles übrige, der Reichtum und die Mannigfaltigkeit der Kunst vieler Jahrhunderte, nur eine Verirrung gewesen ist. Die wichtigsten und köstlichsten Bauten sind erbarmungslos demoliert, ganze Gemäldezyklen von den Wänden

heruntergeschlagen, die kostbarsten Dekorationen zerschlagen, verbrannt oder an Trödler verkauft worden, damit sie durch Erzeugnisse der stiltreuen Zuckerbäckergotik und Tischlerrenaissance ersetzt werden können. Ganze Städte sind auf diese Weise künstlerisch vernichtet worden und es schien, daß dieser Massenmord der alten Kunstdenkmäler nicht früher aufhört, bis die letzte Spur einer ursprünglichen unverfälschten Kunstäußerung der Vergangenheit verschwunden sein wird.

Zum Glück ist es nicht so weit gekommen.

In England war die allgemeine künstlerische Bildung viel zu groß, als daß man sich je an der Restaurierungsbarbarei beteiligt hätte, in Italien, wo die alte Tradition wirkte, hat bereits im Jahre 1858, als die österreichische Verwaltung S. Donato in Murano umbauen wollte und — umgebaut hat, Boito einen flammenden Protest gegen die „Frivolität der Restauratoren" erhoben und bald darauf die ganze Öffentlichkeit sich dagegen aufgelehnt, daß die Fassade des Mailänder Domes durch eine „stilgerechte" ersetzt werde, in Frankreich, wo die Bresche, welche die Revolution in die kulturelle Kontinuität geschlagen hat, bewunderungswürdig bald wieder ausgefüllt wurde, war die Restaurierungsperiode auch nur eine kurze Episode und niemand würde heute einen Architekten ernst nehmen, der etwa eine der großen gotischen Kathedralen oder ein altes Königsschloß umbauen, zu Ende bauen oder deren barocke Teile beseitigen wollte. Doch auch in Deutschland und Österreich haben seit Jahren Künstler und Gelehrte für eine pietätvollere Behandlung der alten Kunstdenkmäler gekämpft, und daß ihr Kampf nicht nur in den engeren Fachkreisen Erfolg hatte, beweist der Beschluß der Badener Volksvertretung. Es mag sein, daß noch mancher Bau zugrunde restauriert wird, aber nachdem einmal selbst in breiten Schichten der Bevölkerung die Überzeugung Boden gewonnen hat, daß die alten Kunstschätze noch mehr als vor dem natürlichen Verfall vor den Eingriffen der Restauratoren geschützt werden müssen, dürfte wohl jene unglückselige Periode der Denkmalpflege als abgeschlossen betrachtet werden.

Und doch droht noch manche Gefahr. Es gibt auch in Prag einen Otto Heinrichs-Bau, d. h. ein Denkmal, dessen eigenartige Wirkung durch Restaurierungseingriffe vernichtet werden soll und zwar mit noch weniger Grund als in Heidelberg, denn es handelt sich um keine Ruine, die vor dem Untergange zu retten wäre, sondern um einen Bau, der unter allen Umständen in seiner jetzigen Form und Erscheinung gesichert werden kann. Es ist dies der unter König Wladislaus II. erbaute Teil der Hradschiner Burg, ein Wunderwerk Benedikts von Laun und mehr als das, ein Denkmal, welches zu jenen gehört, die nicht nur die Kunst und Kunstliebe der Erbauer, sondern auch ihre weiteren Geschicke, die Ereignisse, deren Zeugen sie gewesen sind, das geistige Leben und die politischen Schicksale einer Nation, Poesie und Geschichte zu unantastbaren Epitaphien der Vergangenheit verwandelten. Man muß ganz stumpf für künstlerische und historische Empfindungen sein, um gleichgültig an diesem Teile der alten Königsburg vorbeizugehen.

Die dem Dome zugekehrte Fassade des Palastes soll nun „instand gesetzt" werden. Es sollen nicht nur die störenden nüchternen Nutzanbauten beseitigt werden, was zu begrüßen wäre, wenn man es mit Takt durchführen würde, sondern auch die Sgraffiti erneuert werden, weil sie „sonst ganz verschwinden würden", als ob es ein Vorteil wäre, wenn sie bereits hundert Jahre früher erneuert, d. h. vernichtet werden, die Fialen sollen ergänzt werden, weil sie sonst „in abschbarer Zeit ganz zerfallen dürften" und „man dann nicht mehr wissen wird, wie sie ausgesehen haben", als ob man selbst, wenn es wahr wäre, dem Verfalle nicht durch eine einfache Sicherung vorbeugen und die alte Form für alle Zeiten durch Abgüsse festhalten könnte, die Galerie, welche die Fassade umzieht, soll geöffnet und ergänzt werden, „wie sie einst gewesen ist", weil — ich weiß nicht warum — weil der „neue Zweig der Architektur" sein Recht verlangt und weil es noch immer Leute gibt, deren Herzen und Geschmacke die Banalitäten der modernen Pseudogotik näher stehen als das alte Monument. Dies alles erfordere — so sagen sie — das Dekorum, als ob es dem Dekorum der Nation und der Dynastie mehr entsprechen würde, wenn das alte Königsschloß, der Altersspuren beraubt, eine ähnliche Auferstehung feiern würde, wie sie die Vorstadtvilla des Herrn Pumpelmeier jedes Lustrum einmal nach einer gründlichen Reparatur zu feiern pflegt.

Max Dvořák



BE-
RICHTE

Fig. 1 Wandgemälde im Kreuzgange des Augustinerklosters in Krakau

Neuentdeckte mittelalterliche Wandmalereien in Krakau

Man konnte in der neueren Literatur bis vor kurzem oft der Behauptung begegnen, daß in polnischen Ländern die Wandmalerei im Mittelalter, wenn nicht ganz fehlte, so doch nur in sehr beschränktem Maße ausgeübt wurde, das Vorhandensein alter Fresken wurde geradezu verneint. Erst in jüngster Zeit traten immer mehr Belege dafür zutage, daß die malerische Ausschmückung, besonders der Innenräume, bei unseren Vorfahren schon in einer ziemlich frühen Periode beliebt gewesen sein muß und in nicht unbedeutendem Umfange geübt wurde. Aus den verschiedensten Gegenden des alten Polens häufen sich die Meldungen über immer neue diesbezügliche Funde. Eine ganze Reihe derartiger Entdeckungen wurde im Laufe der letzten Jahre in Krakau gemacht, das bis zum Ende des XVI. Jhs. für das ganze kulturelle Leben des Landes tonangebend war.

Fast bei jeder Restaurierung von Krakauer Kirchen und Klöstern stößt man auf Spuren oder größere Reste von Wandmalereien unter einer die Farben zugleich verdeckenden und schützenden Tünchschichte. Man kennt jetzt Beispiele von den verschiedensten technischen Verfahren, denn sowohl Fresko-, Tempera- und Ölmalerei als sogar Enkaustik scheint teils zur ornamentalen, teils zur figuralen Ausschmückung der Wände angewendet worden zu sein. In letzter Zeit hat man Überreste von mittelalterlichen Malereien bei der Restaurierung der Marienkirche und des Domes, im Refektorium des Dominikanerklosters, im Kreuzgange des Franziskanerklosters, im Schiffe der hl. Kreuzkirche und anderen Orten aufgefunden. Leider konnten nicht alle jüngst aufgedeckten Denkmale der Wandmalerei restauriert und erhalten werden, teils aus Mangel an Mitteln, teils weil sie oft nur sehr fragmentarisch zum Vorschein kamen.

Einer der interessantesten Zyklen bedeckte einst die Wände des Kreuzganges des Augustinerklosters bei St. Katharina in Krakau, bis er vor vielen Jahrzehnten der Übertünchung zum Opfer fiel.

Schon weiland Professor Łuszczkiewicz hatte daselbst vor 43 Jahren im Vereine mit anderen Kunstfreunden ein Wandgemälde, einen hl. Papst darstellend, bloßgelegt und skizziert, das seitdem wieder verschwunden ist. Nur die veröffentlichten Schriften des Entdeckers erwähnten seiner in Wort und Bild. Seitdem verfloß über ein Menschenalter, ohne daß sich jemand um die Sache gekümmert hätte.

Erst im Winter 1904/05 stellte der jugendliche Kunsthistoriker Marceli Dobrowolski neue Untersuchungen an. Als infolge der von demselben an verschiedenen Stellen des Kreuzganges gemachten Bloßlegungsproben Teile von Wandgemälden zum Vorschein kamen, nahm sich auch Berichterstatter der Sache an. Mit fachmännischer Hilfe des aus Lemberg herbeigerufenen Kunstmalers Julius Makarewicz, der sich schon bei den mittelalterlichen Wandgemälden der hl. Kreuzkapelle am Krakauer Dom als tüchtiger Restaurator bewährt hatte, gelang es, einen Teil der Wandmalereien im Kreuzgang bloßzulegen und zu restaurieren. Die Arbeit war eine äußerst mühsame, um so mehr als sie in allen Einzelheiten vom Restaurator eigenhändig durchgeführt

werden mußte, woraus sich das langsame Tempo derselben erklärt.

Alle auf diese Art bis jetzt bekannt gewordenen Malereien, welche dekorativ, nicht aber inhaltlich sich zu einem Zyklus zusammenschließen, bedecken die Umfassungsmauer des einen beinahe quadratischen Umgang bildenden gotischen Kreuzganges, der, in der Zeit um 1400 errichtet, schon an sich eine der interessantesten mittelalterlichen Hofanlagen in Krakau darstellt. Sie werden von den gegenüber befindlichen großen Fensteröffnungen im allgemeinen gut bemalten Flächen nur durch einen etwa 0·03 *m* breiten Streifen umrahmt, welcher ursprünglich durchgehends zinnoberrot war und auf der flachen Wand die architektonische Umrahmung begleitet. Bei zweien der bisher aufgedeckten Bilder waren auch die Schildbögen selbst mit parallelen Längsstreifen polychromiert. Eine ähnliche Abgrenzung derselben nach unten ist zwar höchst wahrscheinlich, aber nicht mehr mit Sicherheit festzustellen.

Die ursprünglich angewandte Technik war die des Fresko. Die dabei benutzten Farben waren



Fig. 2 Wandgemälde im Kreuzgange des Augustinerklosters in Krakau

beleuchtet. Jedes der Bilder nimmt die ganze obere Hälfte der Lünettenwand ein und hat somit die Form eines gleichschenkligen, oben in einen Spitzbogen auslaufenden Dreieckes. Die Höhe der in allen Feldern ungefähr gleichgroßen bemalten Fläche beträgt bis zum Scheitel des Spitzbogens etwa 4 *m*, die untere Breite etwa 5 *m*. Von dieser Höhe muß noch ein horizontal abgegrenzter etwa 1·10 *m* hoher unterer Sockel oder Fries abgerechnet werden, welcher bei einigen der Bilder ein gesondertes Feld gebildet zu haben scheint, aber leider am leichtesten erreichbar und der Vernichtung preisgegeben, meist nur fragmentarisch erhalten ist. Sonst werden die Kadmiumgelb, Zinnoberrot und Grün, im ganzen ungebrochen und in hellen Nüancen gehalten, daneben ein aus Rot und Schwarz gemischtes Braun. Daraus ergab sich der rötlich-gelbe Ton, der für die unterste Malschicht charakteristisch ist. Das Datum dieser ersten Bemalung ist nicht genau festzustellen, da historische Angaben darüber fehlen. Die Kirche wurde in der zweiten Hälfte des XIV. Jhs. erbaut, die Einwölbung des Kreuzganges könnte aber um einige Jahrzehnte jünger sein. Die Malereien sind bestimmt erst nach derselben ausgeführt worden, da sie sich der durch sie entstandenen Einteilung der Wand anschließen. Auch beweist der an vielen Stellen

lockere Verband des Verputzes mit dem Untergrunde, daß die Ziegelmauern schon eine geraume Zeit vorher gestanden haben müssen, ehe sie zum Zwecke der Bemalung mit Kalkverputz bedeckt wurden.

Die meisten der Bilder wurden dann vielleicht noch gegen Anfang des XVI. Jhs. in Temperatechnik übermalt, wobei neue Töne, besonders Blau, Braun und Schwarz hinzukamen. Die Komposition wurde im ganzen beibehalten, und nur die Details, trotz sichtbaren Bemühens ihnen zu folgen, abgeändert. Eines der Bilder (St. Augustinus) wurde später, viel-

bogennische, welche bei der Komposition mit berücksichtigt wurde und wahrscheinlich der Grund war, warum der Maler von der Ausführung des an anderen Bildern erscheinenden unteren Frieses absah. Die Hauptdarstellung befindet sich in der etwa 0·15 *m* vertieften Nische: Ein überlebensgroßer hl. Bischof im Pontifikalornate, in segnender Stellung, welchem ein knieender Knabe einen Fisch entgegenhält, nach diesem Attribute zu schließen also der hl. Zeno. Die Darstellung dieses Heiligen ist in Polen eine Seltenheit und seine Beziehung zum Krakauer Kloster un-



Fig. 3 Wandgemälde im Kreuzgange des Augustinerklosters in Krakau

leicht im XVII. Jh., nochmals und zwar ganz handwerksmäßig übermalt, ein zweites bekam mehrmaligen unkünstlerischen Ölfarbenanstrich. Fast alle Gemälde wurden Ende des XVIII. und Anfang des XIX. Jhs. weiß übertüncht und außerdem durch darüber gehängte Ölbilder dem Auge des Beschauers entzogen.

Fig. 2 zeigt das interessanteste der bis jetzt restaurierten Bilder, und zwar nach erfolgter Restaurierung. Dasselbe befindet sich im nördlichen Arme des Kreuzganges, zunächst der Nordostecke, über dem Eingange, welcher aus dem Kreuzgange in das Innere des Klosters führt. Im Lünettenfelde befindet sich eine seitlich von der Achse angebrachte Spitz-

bekannt. Das faltenreiche hellrote Pluviale hebt sich vom blaßgrauen Hintergrund scharf ab. Der ausdrucksvolle Kopf mit Lockenhaar ist gut erhalten. Interessant ist der gotische Hirtenstab mit einem gezackten à jour-Knotengriff, ohne Sudarium, der oben in ein lebendig geformtes Dreiblatt ausläuft, welches die Krümmung ausfüllt. Der gelbe Nimbus hinter dem Heiligenkopfe ist durch ein rot konturiertes Bogenmotiv belebt.

Den unprofilierten Rand der Mauervertiefung bedeckt ein umlaufendes patroniertes Maßwerkornament, welches auf schwarzem Grunde nebeneinander gereihte grüne mit Vierpässen ausgefüllte Kreise

enthält. Dieselbe etwa 0·10 *m* breite Verzierung teilt auch als horizontales Band die beiderseits neben der Nische übrigbleibende Fläche der Lünette in zwei der Höhe nach gleiche Felder. Im oberen sehen wir etwa in der Achse der Lünette einen großen nimbierten Christuskopf, mit starren noch nach byzantinischer Tradition gezeichneten Gesichtszügen. Der gelbe Nimbus, auf welchem Spuren von Ausläufern eines zierlichen Kreuzes zu bemerken sind, wird von zwei überschlanken Engeln gehalten. Der Hintergrund ist mit einst wahrscheinlich vergoldeten Sternen besät. Seitwärts und unterhalb der Engelsgestalten sieht man gotisch stilisierte Wolken. In den beiden Hälften des unteren Feldes befinden sich zwei bis auf einige Einzelheiten identische Bilder. Sie stellen das Martyrium einer unbekannten gekrönten Heiligen dar, welche, in einen ärmellosen weiten Mantel gehüllt, an einer Säule steht und von Henkern bei den Haaren gezogen wird.

Die Restaurierung beschränkte sich wohlverständlich auf Reinigung des Feldes und Wiederbelebung der verwitterten Malerei durch Anwendung von farblosen Bindemitteln.

Im Interesse der Verständlichkeit des ganzen Bildes mußte man sich jedoch entschließen, die Mitra des Bischofs und die Umrisse des Engels nach zum Teil noch sichtbaren Spuren durch diskrete Striche anzudeuten.

Das zweite noch 1905 restaurierte Bild befindet sich im östlichen Arme des Kreuzganges über dem gotischen Eingange zum Kapitelsaal, jetzt Dorotheenkapelle. Wie auf Fig. 3 zu sehen, besteht es aus zwei horizontal getrennten Teilen, die aber in einem gewissen äußerlichen Zusammenhange zueinander stehen. Der obere stellt in überlebensgroßen Figuren den hl. Augustinus dar, wie er den um ihn versammelten Brüdern seine Ordensregel erteilt. Die Anfangsworte derselben — ante omnia fratres ametur deus, deinde proximus — sind in dem aufgeschlagenen Buche, das der Heilige hält, zu lesen.

Das ursprünglich in Freskotechnik ausgeführte Bild wurde später, vermutlich im XVI. Jh., mit Temperafarben übermalt. Über diese Temperaschichte wurde dann im XVII. oder XVIII. Jh. ein tapetenartiges Muster in roter und brauner Ölfarbe und noch später in Temperatechnik ein neues wertloses Bild aufgetragen, bis endlich das ganze Feld übertüncht wurde. Die Restaurierung bestand hauptsächlich in der Entfernung der drei jüngsten Farbschichten, unter denen das Bild aus dem XVI. Jh. ziemlich gut erhalten aufgefunden wurde und nur einiger Wiederbelebung und Fixierung bedurfte. An einigen Stellen des Hintergrundes konnte die tapetenartige Ölmalerei ohne Gefahr für die Unterlage, mit der sie wie verwachsen war, nicht entfernt werden.

Das Freskogemälde, welches teilweise durch die Temperaschicht hindurchscheint, war im großen und ganzen der jetzt sichtbaren Komposition ähnlich und wies nur im Detail einige Unterschiede auf. Die Figuren waren schlanker, die Gesichter knochiger, die Köpfe schmäler, vielleicht auch weniger individuell gehalten. An Stelle des ursprünglichen Bartes des hl. Augustinus trat eine weiße Halsbinde. Der jetzt sichtbare Faltenwurf des Habits ist im Sinne des XVI. Jhs. naturalistisch durchgearbeitet, auch bekam seine ehedem grauschwarze Farbe einen bräunlichen Ton. Außerdem sind die dem Heiligen zunächst knienden Gestalten eine Zugabe des XVI. Jhs., da durch dieselben der ursprünglich breitere Thronsessel durchscheint. Auch neben den Buchstaben der Ordensregel sind Schriftzüge eines dem Charakter nach älteren, aber gleichen Textes zu erkennen.

Die Übermalung des XVI. Jhs. hat jedoch nicht die ganze Fläche des Bildes betroffen, sondern es blieb das ältere Original partienweise sichtbar. Die angewendeten Farben sind im großen und ganzen dieselben wie am zuerst beschriebenen Gemälde; das Blau fehlt hier völlig.

Dem 2·90 *m* Höhe messenden Hauptbilde mit der wenig deutlichen, durch den Scheitel des Spitzbogenportals in zwei Hälften geteilten Minuskelunterschrift „S. Augustinus“ ist wahrscheinlich zur Zeit der Temperaübermalung unten ein Fries hinzugefügt worden. Dieser zeigt beiderseits je eine den Heiligen verehrende kleine Mönchsfigur auf grünem Grunde. Die schlecht erhaltene rechte scheint ein Porträt zu sein. Der weißhaarige und bärtige Kopf ist ausdrucksvoll und sorgfältig gearbeitet. Ein Rosenkranz befindet sich in den gefalteten Händen. Zu ihren Füßen ist ein Wappenschild mit unleserlichem Wappen zu sehen.

Ein drittes Bild wurde endlich im Herbste 1906 der Restaurierung unterzogen (Fig. 1). Es grenzt an das an erster Stelle beschriebene, liegt aber schon an der Ostwand des Kreuzganges. Von altersher als Gnadenbild verehrt — im XVIII. Jh. wurde darunter die Mensa eines Altares errichtet —, war es nie mit Tünche bedeckt, desto öfter aber renoviert worden. Zu allerletzt wurde darüber eine große Holztafel befestigt, auf welche das ganze Bild unkünstlerisch und wenig getreu kopiert wurde. Darin ausgeschnittene und verglaste Öffnungen ließen die Köpfe der auf die Wand gemalten Gestalten sehen.

Nach Entfernung der Holztafel und des Altaraufbaues führte die nähere Prüfung zu folgenden Ergebnissen: Ursprünglich scheint auch hier ein

Freskobild bestanden zu haben, welches ähnlich wie jetzt eine Pietà in kolossalen Halbfiguren darstellte, jedoch vielleicht ohne irgendwelche Nebenfiguren und anderes Beiwerk. Dieses Bild aus dem XV. Jh. wurde schon früh, wahrscheinlich seit dem XVI. Jh., mehrmals mit Ölfarben übermalt. Die letzten Übermalungen waren sehr roh und vielfach ganz verzeichnet. Glücklicherweise ließen sie sich entfernen; nicht aber so die unterste Ölfarbenschicht, welche, ohne das ganze Bild zu vernichten, weder abgekratzt noch abgewaschen werden konnte. Diese mußte daher bleiben und nur gründlich gereinigt werden.

Das auf diese Weise erhaltene zweitälteste Gemälde ist, obwohl dem Zyklus der Freskomalereien nicht gleichzeitig und nicht ebenbürtig, doch an sich auch nicht uninteressant und scheint wenigstens in den Hauptfiguren dem ursprünglichen Freskogemälde nachgebildet zu sein, obwohl es in dasselbe Charakterzüge der Spätrenaissance hineinbringt. Wie die Abbildung des restaurierten Gemäldes (Fig. 3) zeigt, ist es jetzt unter allen aufgedeckten Bildern sogar das effektvollste geworden, was wohl in der Klarheit der Komposition, der Monumentalität der Hauptfiguren und endlich der Tiefe der Farbentöne seinen Grund haben mag. Die Halbfiguren des im offenen Grabe stehenden Heilandes und der Maria, welche hinter dem Grabe stehend ihrem Sohne sich mitleidsvoll stützend entgegenneigt, sind umgeben von den teilweise von Engeln getragenen Marterwerkzeugen und anderen kleinen Figuren. Unter ihnen sehen wir Propheten mit Schriftbändern, auf welchen in Kapitalbuchstaben Prophezeiungen zu lesen sind, die zur Passion in Beziehung stehen. Zur linken Seite der Jungfrau Maria steht Pilatus, der sich die Hände wäscht; auf dem Bande neben ihm stehen die Worte: „Vae, mendaces flagellis ceciderunt me sine causa“. Unterhalb nahe dem Rande des Grabes sind Silberlinge ausgestreut.

Unter dem Bilde sind wie beim Augustinusbilde Spuren eines 1·10 *m* hohen Frieses zu sehen, der unter anderem Reste von gotischen Minuskelinschriften in mehreren Zeilen enthält, öfter übermalt gewesen zu sein scheint und nicht mehr gut erkennbar ist. Auch wird er unsymmetrisch von dem Scheitel eines reich profilierten spätgotischen Portales unterbrochen, das einst den Haupteingang in den Kreuzgang aus der Klostervorhalle bildete, zur Zeit des Altarbaues im XVIII. Jh. zugemauert, jetzt nach Beseitigung des Altares aber wieder zum Haupteingang gemacht wurde.

Auf dem umrahmenden Schildbogen läuft eine lange einzeilige Inschrift in gotischen Minuskelbuchstaben, die wahrscheinlich der ursprünglichen Freskomalerei angehörte, aber arg verstümmelt war. Mit Zuhilfenahme älterer Aufzeichnungen konnte dieselbe zu folgendem Texte ergänzt und hergestellt werden: „Fidelis A p p a r i t i o Domini nostri Jesu Christi Misericordis, cum dolorosissima Matre M a r i a.“

Die gesperrt gedruckten Wortteile sind die einzigen in ihren Originalzügen erhaltenen.

Diese ursprünglich noch mittelalterliche Inschrift findet in der Klostertradition ihre Erklärung, wonach das Bild im Auftrage des im Jahre 1471 im Geruche der Heiligkeit zu Krakau verstorbenen Priors Isaias Boner gemalt worden sein und eine demselben erschienene Vision dargestellt haben soll. Sein Grab befindet sich noch heute in einer kleinen Kapelle am Kreuzgange. Diese Tradition wird in einer in der Klosterbibliothek handschriftlich aufbewahrten Beschreibung der Kirche und der Kreuzgänge vom Jahre 1781 erwähnt.

Laut einer im Jahre 1760 gedruckten Lebensbeschreibung des Isias Boner sollen sogar mehrere mittelalterliche Wandmalereien des Kreuzganges ihren Ursprung dem religiösen Eifer dieses heiligen Mönches verdankt haben, namentlich das bis jetzt noch wohlerhaltene, leider von einem späteren Altar ganz verdeckte Bild in der Maria-Trost-Kapelle, welches die Mutter Gottes mit dem Jesuskinde auf den Armen, zwischen den zwei Ordenspatronen Augustin und Nikolaus von Tolentino in Überlebensgröße darstellt. Es wurde gelegentlich der neulich geführten Arbeiten auf kurze Zeit und leider nur unvollständig zugänglich gemacht und ist von hervorragendem Adel der Komposition und großer Schönheit der Ausführung. Ursprünglich in Freskotechnik ausgeführt, wurde es später mit Tempera übermalt. Unterhalb des Hauptbildes war noch ein längliches Predellabild in reiner Freskotechnik zu sehen, das kleine Halbfiguren von Heiligen enthält. Es wird beabsichtigt, in Zukunft auch dieses Gemälde freizulegen und durch Fixierung der etwas verwitterten Farben aufzufrischen.

Außer den oben beschriebenen Bildern sind zur Zeit in anderen Lünettenfeldern des Kreuzganges noch folgende Wandmalereien zum Vorschein gekommen:

Maria mit dem Jesuskinde am Arme, in ganzer Figur von Unterlebensgröße, umgeben von Medaillons mit den Invokationen der Litanei. Dieses Temperagemälde mit reicher Anwendung von blauer Farbe weist die stilistischen Merkmale der Mitte des XVI. Jhs. deutlich auf.

Ein sehr verblaßtes Bild mit der überlebensgroßen sitzenden Gestalt der hl. Sophia, welche ihre drei Töchter auf den Knien hält. Alle vier Köpfe sind bekrönt und außerdem schweben über jedem

Köpfe noch drei Kronen übereinander in der Luft. Das in roten und gelben Tönen ausgeführte Freskogemälde hat ein grünes viereckiges Feld zum Hintergrunde.

Endlich ein wahrscheinlich aus zwei zeitlich verschiedenen Malschichten zusammengesetztes Bild: Rechts sieht man einen zu Füßen eines Kreuzes neben zwei Löwen knienden Mönch, aus dessen Munde ein Schriftband mit folgenden Worten entspringt: Sancte Jeronime precor te ora pro me. Links thront eine Madonna mit dem Jesuskinde; neben ihr heben zwei lange Hände eine Kindsgestalt — vielleicht die Seele eines Verstorbenen — empor. Diese linke Hälfte ist in Freskotechnik ausgeführt und weist gotische Stilmerkmale auf; die rechte Hälfte jedoch in Tempera und gehört wohl einer viel späteren Stilperiode an.

Die ganze Reihe der die Wände des Kreuzganges bedeckenden Malereien ist wahrscheinlich noch nicht erschöpft und sind weitere Entdeckungen zu erwarten. Auf die Spuren des von Łuszczkiewicz ehemals beschriebenen und später verschollenen Bildes ist man bis jetzt nicht gekommen.

Fast gleichzeitig mit dem malerischen Schmucke des Augustinerkreuzganges wurde in einer Kapelle der interessanten gotischen hl. Kreuzkirche ein Wandgemälde entdeckt. Die mit einem spätgotischen Sterngewölbe versehene Kapelle wurde um das Jahr 1500 in die Ecke zwischen die westliche Kirchenfassade und den vortretenden Turm unter Benutzung der schon bestehenden Mauern hineingebaut. Gelegentlich der Entfernung eines an die ehemalige Westmauer angebauten Altares trat ganz unerwartet eine Wandmalerei zutage, welche sich offenbar in früheren Zeiten an der Außenseite der Kirche befand, für die Straßenandacht bestimmt war und erst durch den späteren Zubau in das Innere der Kapelle einbezogen wurde. Dies beweist auch der Umstand, daß das Bildfeld auf den schrägen Strebepfeiler der Fassadenecke übergeht und von der an denselben herangerückten Nordwand der Kapelle durchschnitten wird.

Die Malerei, die glücklicherweise nie mit Tünche bedeckt worden war, hat ein beinahe quadratisches Format (3·66 *m* Höhe auf 3·49 *m* Breite), nimmt die ganze Breite der Ostwand der Kapelle ein, beginnt unten gleich über dem Sockel des Kirchengebäudes und reicht bis zum Kaffgesims der ehemaligen Fassade. Daneben sind Spuren eines zweiten Gemäldes erkennbar, das die Vorderwand des benachbarten Strebepfeilers schmückte.

Nach vorsichtiger Entfernung einer in Leimfarben ausgeführten Übermalung trat das ursprüngliche ziemlich wohlerhaltene Bild zutage. Es ist auf ziemlich grob angeworfener und scharfer Kalkverputzschicht in einer Technik ausgeführt, welche weder Fresko-, noch Tempera-, Leim- oder Ölmalerei sein kann. Eine Spur von eingeritzten Konturen ist nicht ausfindig zu machen, die Farben sind nicht im mindesten mit dem Kalk verbunden und lassen sich mit Wasser leicht waschen. Die Farbschicht bildet auch keine sich leicht trennenden Häutchen, wie das bei alten Temperamalereien gewöhnlich vorkommt, noch ist sie pulverig und auf trockenem Wege durch leichtes Reiben zu entfernen, wie dies bei Leimfarben der Fall wäre, noch auch ist sie erhärtet oder zeigt Craqueluren, welche man an alten Ölmalereien bemerkt. Sie scheint vielmehr aus einer zähen Masse zu bestehen, die sich an stärker aufgetragenen Stellen durch Streichen mit dem Finger unter leichtem Druck in kleine gefaltete Klumpen zusammenschieben läßt. An stärkeren Schichten roter Farbe erzielt man durch Andrücken eines metallenen Gegenstandes, ja selbst des Fingernagels einen nur dem Wachs eigentümlichen Glanz. Endlich läßt auf die Verwendung dieses Bindemittels ein weißer Niederschlag schließen, wie er bei der Verwitterung von Wachs auf dessen Oberfläche zu erscheinen pflegt. Demnach wäre das Bild in Enkaustik ausgeführt, welche Maltechnik im späteren Mittelalter äußerst selten vorkommt[1]) und in polnischen Gegonden wohl nur in diesem einzigen Beispiele zu unserer Kenntnis gelangte. Eine chemische Analyse, welche diese Annahme mit unfehlbarer Sicherheit beweisen könnte, ist bis jetzt noch nicht angestellt worden.

Das Bild scheint auf die Art zustande gekommen zu sein, daß man das ganze Feld zuerst mit hellerem und dunklerem Ockergelb bedeckte, wonach erst die anderen aus wenigen ungebrochenen Hauptfarben bestehenden Lokaltöne aufgesetzt wurden; es sind dies: Zinnoberrot, Gelb, zweierlei Blau, Schweinfurtergrün, van Dyck-braun und Schwarz. Der Hauptton des Bildes ist warm, rötlich gelb; das Vorblassen der Farben gab ihm einen gobelinartigen Charakter.

Die Umrisse sowie die anderen Hauptlinien der Zeichnung wurden mit einem breiten braunen Striche angegeben, die Flächen der Kleider gleichförmig mit einfachen Farben ausgefüllt, der Faltenwurf ist nicht farbig modelliert, sondern nur durch Schraffierung angedeutet; die Fleischteile wurden eintönig mit Ockergelb bemalt, ihre Modellierung

[1]) Ein bekanntes, zwar spätes, Beispiel umfangreicherer Anwendung derselben zu Wandmalereien ist die Passion vom Jahre 1511 im Korridor des ehemaligen Paullinerklosters in Leipzig, jetzt abgesägt.

nur durch größere Kraft desselben Tones, hie und da auch durch etwas dunklere Schraffierung bewirkt. Die Nimben um die Heiligenköpfe waren nicht vergoldet, sondern sind ockergelb und haben eine doppelte dunkelbraune Umrißlinie.

Die photographische Aufnahme des Bildes wurde vor Beginn der Restaurierung angefertigt (Fig. 4). Das Bild enthält in einer figurenreichen Komposition die Kreuzigungsszene Christi. Die Figuren haben etwa dreiviertel Lebensgröße. Christus ist gesenkten Hauptes, aber noch lebend dargestellt, in dem Momente, wo ihm der hoch zu Roß reitende Longinus, bekleidet mit Purpurmantel und Hermelinmütze, die Seite durchbohrt und der ähnlich bekleidete Stephaton das Rohr mit dem essiggetränkten Schwamme darreicht. Neben letzterem reitet der Hauptmann, der zum Heiland emporgewendet die Bekenntnisworte spricht.

Christus, dessen Oberkörper und Kopf den besterhaltenen Teil des Bildes ausmacht[1],) ist merkwürdigerweise ohne Lendentuch mit entblößter Scham dargestellt. Das Kreuz hat lange Querbalken, sein Kopfende trägt ein weißes rotumrändertes Band mit dem Titulus in Minuskeln, die unter den späteren Kapitallettern der Inschrift zum Vorschein kamen. Die Dornenkrone ist enggeflochten und tief auf den Kopf des Heilands gedrückt; der einst wahrscheinlich vergoldete Nimbus ist dunkelbraun mit zinnoberrotem Rankenornament, dessen Lilienmotiv kreuzförmig angeordnet ist. Zu Füßen des Heilands umfaßt Magdalena krampfhaft den Kreuzstamm. Sie ist eine der anmutigsten Gestalten des Bildes; ihr etwas verzeichnetes Gesicht erscheint sorgfältig modelliert, und auf ihrem mit Ockergelb gemalten Kleide sind die Lichter durch Kadmiumgelb hervorgehoben. Unter den Zuschauern sondert sich die schöne Gruppe der Maria, wie sie von den umgebenden Frauen unterstützt wird, ab. Alle haben einen durch ein-



Fig. 4 Wandgemälde in der hl. Kreuzkirche in Krakau

[1]) Dieses ist wohl einer Übermalung zu verdanken, die bald nach der Vollendung des Bildes ausgeführt wurde. Die Technik ist dieselbe, nur die Hand deutlich verschieden. Bei der Restaurierung wurde diese Übermalung nicht entfernt.

fache Mittel erreichten schmerzvollen Gesichtsausdruck und typisch ähnliche, aber doch individualisierte Züge. Die konventionellen Gebärden steigern sich bei einigen derselben zu wirklich dramatischem Pathos. Köpfe und Figuren sind noch gotisch in die Länge gezogen, die Hände und Finger schmal und mit geraden Strichen gezeichnet. Konturen und Faltenwurf sind mit steifen braunen Linien schematisch und kalligraphisch angegeben.

Besonderes Interesse erwecken die an T-Kreuze geschlagenen Schächer mit übertrieben verrenkten Gliedern. Der links hängende, gute, ist etwas ruhiger dargestellt, im Moment, wo er seine als nacktes Kind symbolisierte Seele in die Arme eines Engels aushaucht, welcher dieselbe mit liebevoller Geste in einem Linnen zum Himmel emportragen will. Der böse zur anderen Seite umklammert in grotesker Stellung den Kreuzstamm mit den Beinen und hebt den Kopf keck in die Höhe. Seine aus dem Munde in Gestalt eines verzweiflungsvoll mit den Händen nach dem Kopfe greifenden Homunculus entschlüpfende Seele wird von einem phantastischen Untier gierig angepackt, welches mit einer Tigertatze, einer Adlerklaue und einem spiralförmigen blauen Schwanze ausgestattet ist.

Diese in den letzten Jahren entdeckten, auch ikonographisch interessanten Wandmalereien sind eine bedeutende Bereicherung unserer Kenntnis der mittelalterlichen Kunstgeschichte in Polen. Sie geben einen erwünschten Beleg für die Behauptung älterer Historiker und Chronisten so wie einiger anderer Quellen, wonach im XV. und sogar schon im XIV. Jh. die Wandmalerei in Polen äußerst beliebt war und in einer ganzen Reihe von Kirchen, Klöstern und Palästen den Schmuck der Innenräume ausmachte. In späteren Zeiten durch die Verwüstungen des Krieges, durch Umbauten und auch durch den Wechsel des Geschmackes größtenteils vernichtet, zum Teil aber nur vernachlässigt, verdeckt und verschollen, tauchen sie jetzt in ansehnlicher Zahl wieder auf und können als Beweis dafür dienen, daß diese Art dekorativer Kunst gegen das Ende des Mittelalters hierzulande keineswegs auf niederer Stufe stand. Wenn auch bis jetzt keine hervorragenden Meisterwerke entdeckt wurden, so haben wir doch schon genügend Belege dafür, daß das Niveau der dekorativen Malerei ein beachtenswert hohes war.

S. von Tomkowicz

Die Restaurierung der hl. Dreifaltigkeitssäule in Wien in den Jahren 1775 und 1776

Im Jahre 1774 war die hl. Dreifaltigkeitssäule am Graben in so schlechtem Erhaltungszustande, daß eine dringende Restaurierung notwendig erschien. Aus den Protokollen der Hofbaukommission im Staatsarchiv, die unten zur genaueren Kenntnis des Ganges der Arbeiten zum Teil in extenso, zum Teil in Regestenform wiedergegeben sind, können wir Beginn, Fortschreiten und Abschluß der Restaorierung ersehen, wobei neben mancherlei Nachrichten, die sich auf Künstler beziehen, auch wichtige prinzipielle Fragen hervortreten. Anfangs wurde die Arbeit hinausgeschoben, woran neben Rücksichtnahme auf den Eintritt des Winters, auch die Überbürdung mit anderen Arbeiten schuld war; dann scheint die Reinigungsarbeit allzu vertrauensvoll in die Hände eines radikalen Stümpers gelegt worden zu sein, der mit der „Raspelung" der Säule begann und sie „mit eisernen Instrumenten traktierte". Doch wird auf die Intervention des Oberhofarchitekten Hillebrand hin allsobald ein neuer Weg eingeschlagen und die Arbeit dem Bildhauer Kögler übergeben, der dieselbe auch zur größten Zufriedenheit ausführt. Wir haben hierfür ein Zeugnis in dem Gutachten der Bildhauer Balthasar Moll, Martin Fischer und Johann Baptist Hagenauer, das nach Beendigung der Arbeiten Köglers am 13. Mai 1776 von ihnen eingeholt wurde. Dieses Gutachten ist außerdem von prinzipieller Wichtigkeit; aus dem Protokoll entnehmen wir, daß sich ein „Unbekannter" angetragen habe, der die Figur des Kaisers wieder weiß putzen wollte: die oben genannten Bildhauer widersetzen sich diesem Vorhaben entschieden, denn da die braune Farbe in den Marmor zu tief eingedrungen wäre, als daß sie durch „Paitzung" entfernt werden könnte, so würde durch dieses Verfahren nur der Stein leiden, „die braunen Flecken aber verbleiben"; sie schließen mit den Worten: „mithin wäre sothanne Statuä nur abzuwaschen, weilen die braunen Flecken an Kunst und Schönheit derselben gar nichts benehmen". Ein einfacher und kostenloser Restaurierungsweg, den

man nicht oft genug empfehlen kann, wo es sich um die Erneuerung der Farbe bei Skulpturen handelt.

Einen zweiten großen Posten betrugen die Reparaturen des Vergolders Heinrich Hofmann, der die bronzenen Bestandteile putzen und zum großen Teil erneuern mußte. In einem seiner Überschläge war auch die Herrichtung der Laternen inbegriffen, die auf der umzäumenden Balustrade aufgestellt waren; doch wurden diese ganz kassiert. Bei den Verhandlungen mit Hofmann ist auch folgendes für die Geschäftsführung bezeichnend. Gegen Schluß der Arbeiten werden zwei Überschläge über die Vergoldung des Wappenschildes mit dem Löwen eingeholt; der Referent meint nun, man solle Hofmann zu bewegen suchen, die Arbeit um den von seinem Konkurrenten vorgeschlagenen Preis zu tun; allerdings sind es sachliche Bedenken, die ihn zu diesem Verfahren verleiten, da zu besorgen wäre, daß von einem neuen Arbeiter die Arbeit nicht gleich in der Farbe ausfallen möchte.

Daß es bei den Ausschreibungen von Konkurrenzen, die Josef II. aus Billigkeitsgründen immer wieder anordnete, nicht immer einwandfrei zuging, zeigen auch die Protokollberichte, die über die Verleihung der Steinmetzarbeiten referieren.

Der lückenlose Bericht des Arbeitsganges möge jetzt folgen, da er zahlreiche neben den künstlerischen Intentionen mitwirkende Faktoren vorführt, die man für gewöhnlich zu übersehen pflegt.

10. Sitzung vom 3. September 1774.

22. Die Hofkam̃er ersuchet, die Reparierung bey der hl. Dreifaltigkeitssäule, wozu einstweilen ein Betrag bei der Cameralcasse per 1000 fl. angewiesen wird.

ad 22. Der Oberhofarchitekt (Hillebrand) soll die Sache untersuchen, Überschlag der Reparaturkosten erbringen etc.

Die Angelegenheit wurde hinausgezogen; erst dreiviertel Jahr später folgt der Bericht Hillebrands, indem er für den Aufschub gute Gründe angibt:

6. Sitzung Juni-Juli 1775.

78. Ober-Hof-Archikt berichtet den 16ten dies', in betref. der ihme bereits im Monat August v. J. aufgetragenen Beangenscheinigung und sohinnigen Köstens-Ausweis über die vorzunehmende Reparirung der Heil. Dreyfaltigkeit Saule auf dem Graben; wie dass sothaner Auftrag nicht so lange wäre verschoben geblieben, wenn nicht zu einer wahren Untersuchung, und Überschlags-Verfassung ein vollkommenes Gerüste, so auglcich zur Arbeit mit dienlich, zu errichten nötig gewesen wäre, um andurch die doppelten Kösten zu erspahren; dasselbe aber herzustellen ware damals zuspatt an der Zeit gewesen, weilen er mehr besagten Auftrag erst im Monat September v. J. erhalten, allwo die üble Witterung schon ihren Anfang genommen, folglich mit der meist in Küt bestehenden Arbeit fürzugehen nicht wohl rathsam gewesen ware. Dass aber gleichwohlen biß jetzo diese Arbeit verschoben worden, waren theils die fürgewesten Frohnleichnams-Umgänge und teils seine aufhabendbekannte Verrichtungen die Schuld. Solte aber dermalen der Anfang zur erwehnten Reparierung zu machen hohen Orts beangenehmt werden, so hätte er nochmahlens beyzufügen: daß bevor ein Vollkommenes Gerüst zu Unterauchung der sämtlichen Schadhaftigkeiten und Herstellungsbeköstigung zu errichten seye; worüber er sich aber in balde die hohe verordnung erbätte, um die nötige Veranstaltung hiezu veranlassen zu können.

In der Erledigung wird die Errichtung des Gerüstes aus den oben erwähnten Gründen genehmigt und: „der Hof-Bau-Amts-Kasse wegen Erhebung deren von der Hof-Kammer zu gedachten Bau bereits indessen angewiesenen 1000 fl das Nötige . . .“ mitgegeben.

Die Arbeiten scheinen daraufhin begonnen zu haben; doch mißbilligte Hillebrand mit Recht den hierbei eingeschlagenen Weg und man entschloß sich die Arbeit in die Hände eines bewährten Künstlers zu legen:

10. Sitzung 1775.

14 Ober-Hof-Architect bittet mit jener Arbeit wegen Überrasplung, und Schleiffung der Heiligen Dreyfaltigkeit Saulen am Graben in so lange innhalten zu laßen, bis er dießfalls bey Ihro Majestät von der Verantwortung entledigt seyn würde.

23. Ober-Hof-Architect Hillebrand machet die Anzeige zur weiters nöthigen Verfügung, wie daß Ihro Majestät nach allerhöchst derselben ruckfolgend vorgewiesenen Beschau der Heiligen Dreyfaltigkeit Saule am Graben die Raspelung, oder Tractirung derselben mit eisenen Instrumenten abzustellen allergnädigst geruhet hätten.

Erledigung ad 23. Nach der allerhöchsten Gesiñung ist unter Einverständis des Ober-Hof-Architectens Hillebrand dem Mitglied der hiesigen Academie vereinigten bildenden Künstler Kögler, die nach Maaßgab der unterm 19ten Xbris vorgenommenen Beschau, und darnach gegebenen Anleitung zu besorgende Arbeit an der Votiv-Saule auf den Graben für den angebothenen Preis über-

haupt zusam̄en pr 1080 fl überlassen worden. Wornach also auch der Ordnung nach die vorstehende Anzeige des Ober-Hof-Architectens decretando zu erledigen seyn wird.

Betreffs der Vergebung der notwendigen Steinmetzarbeiten fand auch eine Konkurrenz statt, wie sie der Kaiser fast jedesmal verlangte. In wie ehrlicher Weise diese Konkurrenz gehandhabt wurde, zeigen die folgenden Regesten:

1. Sitzung 27. Februar 1776.

3tio

Ober Hof-Architect Hillebrand überreichet ruckfolgend einen Überschlag des Steinmetz Steinböck in Betref der Steinmetz-Arbeit zu Repairirung der Heil. Dreyfaltigkeit-Saule am Graben, und ist anbey der Meinung, daß sothane Arbeit einem sichern Meister nach dem Taglohn herzustellen zu übergeben wäre, weilen hierüber nicht wohl eine Sum̄e der ganzen Bekostung auszuweisen seye, außer auf ein oder anderen Seite einen Schaden zu erleiden.

In der Erledigung ad 3tium heißt es, daß „noch andere Steinmetzmeister mit ihren Anbothen vernom̄en werden“ sollen, wenn man auch, dem Antrag folgend, nach dem Taglohn bezahlen mag.

12tio

Der Hof-Architekt Hillebrand referriert, dass bereits solche Überschläge vorliegen und zwar von den Steinmetzen Wasserburger und Scheibenhofer und dass ihm drei Überschläge genügend erscheinen, da die Arbeit ja nach dem Tagelohn bezahlt werden solle, der „allgemein und bekannt“ ist. „Nur aber seye auf das zu sehen, daß zu dieser Arbeit von Wichtigkeit ein Mann mit genugssm̄er Einsicht gewählet werde, wobey er aber seines Orts weder vor den Wasserburger, noch Scheibenhofer einrathen kōnte.

In der Erledigung ad 12tium heißt es, daß „es dem Referenten sehr verwunderlich auffalle, dass anjetzo die Steinmetzmeister Wasserburger und Scheibenhofer zur Herstellung dieser Arbeit nicht für fähig anerkannt werden, da doch von denenselben hierüber ab Seite des Hofbauamtes ihre Überschläge abgefordert worden sind, woraus sich die Folge zu ergeben scheinet, daß man dem Hof-Steinmetzmeister Steinböck diese Arbeit mit Ausschluss allübriger vorher für tüchtig anerkannten Steinmetzmeister allein zu überlassen beciferet sey“.

In der 2. Sitzung (vom 22. April 1776) kommt (24) ein Auftrag an den „Gallanterie Arbeiter Hofmann“ zur Verhandlung; ferner überreicht (39), Unterhofarchitekt Martinelli zwei Überschläge von den Vergoldern Franz Grasel und Pichl betreffs der „bey der Heil. Dreifaltigkeits-Säule zu machenden Vergoldung der Reparations Arbeit“; in der Erledigung bekommt Pichl den Auftrag da er nur 75 fl. 15 kr. rechnet, während sich Grasels Überschlag auf 107 fl. 39 kr. beläuft.

Die Bildhauerarbeiten sind zu Ende gediehen; die Begutachtung soll eingeleitet werden, die Berufung der Bildhauer muß erst Hindernisse formeller Natur überwinden (S. 3. Sitzung 4).

43tio

Oberhofarchitect Hillebrandt machet das Ansuchen, nach der nun von dem Bildhauer Kögler bey der Heil. Dreyfaltigkeit ..... vollendeten Arbeit denenjenigen Bildhauern, nach deren Einleitung dem besagten Bildhauer Kögler diese Arbeit ist gegeben worden, wiederholt auftragen zu lassen, dass sie dieselbe dermalen besichtigen, sonach sich schriftlich äussern möchten, ob solche gut und vorgeschriebenermassen hergestellet worden seye.

In der Erledigung heißt es, daß sie mündlich zusammenberufen werden mögen.

Hofmanns Arbeiten überschreiten den ersten Überschlag; umfassendere Reparaturen erwiesen sich als notwendig.

76tio

„Heinrich Hofmann Compositions-gallanteriearbeiter bittet“ ihm für erstere bereits fertiggestellte Arbeit die accordierten 500 fl. zu zahlen, da er inzwischen an derselben Säule bereits wiederholt neue Arbeit per 770 fl geleistet hat.

In der Erledigung wird die promte Zahlung aufgetragen.

81tio

Nachdem von dem ... Heinrich Hofmann über die säm̄tliche Vergolder-Arbeit an der ... Votiv-Saule ... der Überschlag (s. unten) diesfälliger Bekōstung in Betrag zusam̄en pr 1015 fl. 43 kr. eingereichet worden, so hat man solchen von rubr. zu rubriq genau durchgegangen, somit zu forderist die angetragene Vergoldtung des Fußes, worauf die an der Ballastrade zu stehende kom̄ende Laternen gesetzet werden sollen, und der diesfälligen Glasrähmel unnötig daher solche Bekōstung pr. 120 fl. wegzulassen befunden, an den übrigen Betrage pr. 895 fl. 43 kr. hat Ref. sodann die weitere Behandlung mit dem ... Hofmann gepflogen, und ist mit demselben auf ... 760 fl. überhaupt für alle ... Vergoldterarbeiten übereinsgekommen.

In ad 81tio angenommen.

Überschlag.

Nachdeme vermög meines schon eingereichten Überschlags, die hl. Dreyfaltigkeits Saulen ..., die vergoldete Arbeit daran zu puzen und zu polliren, die abgängige Stücke neu zu machen, und diese gut im Feuer zu verrgoldten, mir pr. 500 fl. — überlassen worden ist; Ich aber bey nunmehro gänzlicher Verfertigung desselben in denen meisten heruntern Stucken gewaltsam von dem vielfältigen Unrath verdorben gefunden, daß ich solche mit rechtschaffenen Fleiß heraus arbeiten müßen, und folglich ohnmöglich habe vorsehen können, ob unter denen verborgenen Unrath noch gut oder nöthig wäre zu vergoldten; als folgende Stücke,

	Stück	fl.	kr.
Erstlichen von der Wappen wo das Creuz darauf ist, seynd zu vergoldten, die Kügerl, die Perlförmigen auf der Cron 50. Stuck à 30 kr. .	50	25	—
Dann kleinere detto Kügerl zu erstgemelter Cron 55 Stuck à 17 kr. .	55	15	35
Dann allwo die Kuppel darauf zu stehen kommet, ist der Auszug zu vergoldten	1	30	—
Ein Unterleg Platten allwo die Cron auf die eißerne Schließen stehet, die Platten auf die Schließen zu schraufen, damit man das Eisen nicht sichet	1	9	30
Mehr auf die Cron eine große Kugel mit einem Creuz, die obenher darauf geschrauft wird	1	8	30
Item zwey große Zieraten Lauben, welche an den Schild beederseits neben der Cron angeschraufet sind, 2. Stuck à 7 fl.	2	14	—
Item vier Stuck Laubwerk, welche ebenfalls zu dieser Wappen gehören, und jenseits bemelter Cron — 4. Stuck à 4 fl.	4	16	—
(Es folgen noch einige Posten für Wappenfestons)			
Zugleichen ein große Wappen, worunter die Cron mit 3. Zwerch Bogen der große von 5. Schuh lang und 4. Zohl breit pr 28 fl., dann die zwey kleinere detto von 2. Schuh lang und 4. Zoll breit à 11 fl. 12 kr.	3	50	24
(Es folgen weitere Posten für „31 Kügerl" auf der Krone, für eine Unterlegplatte und für die „große Kugel mit den Creuz, welche obenher auf der Cron zu schraufen kommt".)			
Dann ist der Löw zu vergolden, welcher sehr starck mit Zinn gelettet ist, das Zinn sauber hinweg zu bringen, welches sonsten nicht zu vergoldten wäre, und alsdann gut heraustellen	1	106	—
(Es folgen weitere Posten für eine „runde aufgebuckelte Schalen" für wieder einen „Auszug zu jenseits bemelter Cron, allwo diese darinnen steht", „für das Auszugslaub zu diesem Schild" und das Gleiche für zwei kleiner Schilde.)			
Wie auch seynd auf dieser Saulen drey Inschrifften, mit gewesten vergoldten Buchstaben auf dieser Gegend, allwo der Kayser Leopold sein Portrait von Stein kniend, befindet, 60 Stuck Buchstaben, inner 6. Zohl hoch ist à 1 fl. 30 kr. . . .	60	90	—
Item herunter an der Saulen einer der Pallastraz seynd drey schwarze Inschriften oder Kupferblatten, welche schwarz angestrichen sind, seynd darauf die Buchstaben zu vergolten, auf einer 260 auf der andern 258 und auf der dritten 323 zusammen 841 Stuck (Nachdem ich vermög eingereichten Überschlag 15 abgängige zu machen und zu vergoldten schuldig bin) also bleiben noch 826 Stuck, welche zwar in der Maß ungleich sind mit 5. 4. und 3 Zoll à 29 kr. .	826	399	14
Nota: Da zwar die Stücke in gleicher Größe nicht befindlich inzwischen die Differenz erstens nicht viel beträgt und zweytens Ich dabey das risico habe, dass an einen und andern die Stefften abgebrochen, und auch viele Buchstaben wohl gar caduc gehen können, und ich solche neu machen muss, so wird es sehr billig seyn eines in das andere zu rechnen, welches diesfalls zur Erläuterung dienet.			
Endlich ... seynd 3. große Laternen, welche auf das Pallastraza zu stehen komen, der Fuß allwo die Laternen darauf zu stehen komen, neu zu vergoldten, samt den Glasrämeln à 40 fl.	3	120	—
(Ein letzter Posten für eine Wappenkrone.)			
Sũa Summarum	1102	1015	43

Heinrich Hoffman
Burgl: Compositionsgalanderij Arbeiter

3. Sitzung 23. Mai 1776.

4tio betrifft die Berufung der Bildhauer zur Abgabe des Gutachtens, die von dem Hofbauamt aus vorzunehmen wäre; ad 4tium wird dieser Antrag befolgt.

Der Antrag, die Statue Kaiser Leopolds weiß zu putzen, wird wegen des prinzipiell interessanten Gutachtens der ersten Bildhauer der Stadt zurückgewiesen.

40tio

Unterhofarchitect zeiget an da die heil. Dreyfaltigkeit Saule ... biß den heil. Dreyfaltigkeit Sontag mit der Reparierung hergestellet seyn solle, dermahlen aber sich ein ihme ganz unbekanter hervorgethan habe, welcher die Statue des Kaysers Leopoldi widerum weiß zu putzen sich angetragen, so wäre nötig zu verordnen, auf daß diese Arbeit bey zeiten, und annoch vorhandenen Gerüste vorgenohmen würde.

ad 40tium „Der Referent hat dieser Sache wegen von dem Oberhofarchitekten Hillebrandt unverweilt mündlich seine Gutmeynung einhollen lassen, welche dahin erfolget ist, dass er zur Butzung der Statue um so minder jemals anrathen könnte, als die von ihm vernommene Werckverständige selbsten sehr bedencklich und gefährlich fänden, an quaestionierter statue eine der selben in Folge der Zeit ganz leicht schädlich werden dörfende Putzung vorzunehmen, wannenher er Hillebrandt zur Vermeidung aller Gefahr des Dafürhaltens sey, ... den Martinelly ... zu verbescheiden.“

43tio

Es wird das folgende Gutachten der Bildhauer überreicht.

„Wir Endes unterschriebenen bekenen hiemit der Wahrheit zu Steuer: daß auf Ansuchen Eines Löbl. Kay. König. Hoff-Bauamts bey der abermahligen Beschau, die heilige Dreyfaltigkeits Saulen auf dem Graben betreffend, Herr Kegler mit der Verbutzung an sothaner Saulen nach unserer gegebenen Meynung fürgegangen, und anmit sothaner Arbeit Vermög unßerer Beurtheilung gut und Tauglich zu Standt gebracht habe; Jedoch wäre noch erforderlich: daß bey dem abgeriesten der hin und wieder liegende Schlief und Sandt abgewaschen — und die Fugen mit einer dem Marmor gleichfärbigen Öhl-Farb angestrieben werden.

Was aber wegen Verbutzung den Kayßer Leopoldum belanget, gehet unßeres Gutachten dahin: daß wir die mit der Paitzung Vorgeschlagene und gemachte Prob nicht für gut befinden; allermaßen die braune Farb in dem Cararischen Marmor an Theila Orthen auf 1/2 Zoll wohl hinein getrungen seyn mag, folglich das Poliment von dieser Statua nur abgepaitzet — der Stein durch solchea unternehmen rauher gemachet — und dannoch die braunen Flecken verbleiben wurden; mithin wäre sothanne Statua nur abzuwaschen, weilen die braunen Flecken An Kunst und Schönheit derselben gar nichts benehmen.

Wienn den 13ten May 776.

Balthasar Moll
L. S.[1] K. K. Hof Statuarius
und Professor

L. S.[2] Johann Babtist Hagenauer
K. K. accademischer rath
und wirckh. Professor et
Statuarius

Martin Fischer
L. S.[3] ..bildhauer

4. Sitzung 26. Juni 1776.

14tio Ein neuer Überschlag des Hofmann über 412 fl. wird eingereicht, der die Vergoldung „von dem ruckseitigen Wappen Schild gegen die Häuser“ betrifft; wiewohl schon in dem ersten Überschlag die Putzung des Schildes bereits inbegriffen war, so habe die genaue Untersuchung eine durchaus neue Vergoldung notwendig erscheinen lassen.

ad 14m In der Erledigung heißt es, daß Hofmann bereits alles in allem 1260 g. erhalten habe „für die Vergoldung, wo doch das meiste nur gebutzet worden ist“. Hofrat von Bolza sei über den ursprünglichen Überschlag informiert und möge daher mit Hofmann verhandeln.

5. Sitzung 31. Juli 1776.

5tio Hofrat von Bolza sagt, dass ihn der Vorwurf nicht treffe, dass Hoffmann eine so große Summe erhalten habe, obwohl er zumeist nicht zu vergolden sondern nur zu putzen hatte, ferner dass der Überschlag wegen des Schildes gleichfalls nicht von ihm zu untersuchen wäre, sondern dass beides Angelegenheit des Unterhofarchitekten Martinelli wäre.

In der Erledigung ad 5tium wurde auch die Angelegenheit dem Martinelli zugewiesen.

[1] Undeutlicher Schild mit Stern zwischen den Helmflügeln.

[2] In einfachem antikisierendem Kranz ein gewundenes Band, darin ein H.

[3] Ein Schild mit schreitendem Vogel; ein sitzender auf der Helmzier.

23tio

Unter Hof Architect Martinelli berichtet zufolge Auftrags den Hergang der Sache, wegen der bey der Heil. Dreyfaltigkeit Saule am Graben nötig gewesten Putz, und Vergold Arbeit mit folgenden, wie daß nemlich Anfangs die Putzung sotbaner Arbeit nebst zwey abgängigen Gehängen, einen Zepter, dann Zwey kleinen Wäppeln neu zu machen nach hierüber mehreren eingereichten Überschlägen auf den Gallanterie Arbeiter Hofmann als den wohlfeilesten darunter ausgefallen wäre. Nachdem sich aber sonach ergeben hätte, bey Putzung einiger Stücken das Kupfer durchgeschienen hat, auf solche Art nicht wohl wider haben können aufgemachet werden, so wären diese Stücke mit Einverständnis des Ober Hof Architectens zu den damahligen Repraesentanten der Hofkammer Bapt. v. Bolza gebracht und von demselben wegen Kürze der Zeit, und der damahls bald erfolgten Fronleichnahms Procession vor welcher annoch diese Arbeit verfertigt sein müste der Accord mit ... Hofmann lauth eines neu hierüber eingereichten Überschlags sothane Stücke neu zu vergolden in Beyseyn ihme Berichtlegers geschlossen worden.

Wie aber diesem Mann ein dergleichen große Arbeit vielleicht zum ersten Male unter die Hände gekoffen seyn mag und also das dermahlen in Frage stehende Wappen Schild mit dem Löwen für gut angesehen, auch nicht zu vergolden sondern nur zu putzen erachtet, von dahero auch dasselbe nicht damahls mit obbemelten Stücken zur Besugenschein, und Behandlung mitgebracbt hat.

So wäre also Berichtleger der Meynung dieses übrig gebliebene Wappen Schild samt denen Vier Haupt Laubern ney vergolden anbey noch die Krone des Kaysers Leopold ausbessern zu lassen.

ad 23tium wird beschlossen, über diese zuletzt vorgeschlagenen Arbeiten die Überschläge einzureichen.

41tio

Ein genaues Verzeichnis der Reparierungskosten soll hergestellt werden, dem Bildhauer Kögler mögen aber die vorher accordierten 1500 fl. vor allem ausbezahlt werden.

Dieser Antrag ist ad 41tium mit einigen Zahlungsmodifikationen angenommen.

54tio

Unter-Hof-Architect Martinelli überreicht zwei Überschläge die Vergoldung des Wappenschildes mit dem Löwen bei der hl. Dreifaltigkeitssäule betreffend; falls auch der Überschlag des Galanterie-Arbeiters Sutter wohlfeiler als der des Hofmann wäre, meint er, müsse man doch den Hofmann zu bestimmen versuchen, die Arbeit zu dem von Sutter vorgeschlagenen Preis zu übernehmen, da „zu besorgen wäre, dass von einem neuen Arbeiter die Arbeit nicht gleich in der Farbe ausfallen möchte."

ad 54tium soll dieses Verfahren eingeleitet werden.

73tio

Der Rechnungsausweis der Reparierungskosten wird eingereicht und beläuft sich einschließlich der Nachtragsnote für die Vergoldung (350 fl.), auf 6707 fl. 50¾ kr.

Aus 118tio und Erledigung geht hervor, dass Hofmann von seinem Überschlag zu 412 fl. auf einen reduzierten von 350 fl. heruntergegangen ist. Der des „Joseph Soutter Hoff Befreutter Gallandry Arbeither, wohnhafft an der Mariahielffer Straß Zum 3 Cronen Nr. 68", hatte sich auf 450 fl. belaufen.

In der 6. Sitzung vom 31. August 1776 unter 49tio meldet der Referent, daß die Hofbauamtskasse „drey dem Amte unbekannte geweste Geschäftl des Compositions-Arbeiters Hoffmann und Schlosser Schmid" zu 768 fl. 24 kr. für die Grabensäule ausgelegt hätte.

In der Erledigung ad 49tium wird die Hofkammer beauftragt, der Hofbauamtskasse den Betrag zu ersetzen.

92do Die Hof-Kammer erinnert ... dass 5707 fl. 50¾ kr. bey dem Universal-Cameral-Zahlamte wären angewiesen worden.

In der 7. Sitzung vom 30. September 1776 unter 88 erinnert die Hofkammer, daß auch die restlichen 768 fl. 24 kr. bereits angewiesen wären.

E. Tietze-Conrat

NOTIZEN

Zwei Bilder auf Schloß Rosenburg

I.

Ein datiertes österreichisches Bild des XV. Jhs. kann bei dem schmerzlich empfundenen Mangel an bekanntem Material aus jener Zeit immer einige Teilnahme beanspruchen, in erhöhtem Maße ist das der Fall, wenn es wie das hier abgebildete (Fig. 5) künstlerische Qualitäten und ikonographisches Interesse vereinigt. Die Darstellung der Dreifaltigkeit in Form dreier völlig gleichgestalteter Männer ohne Attribute, die die drei Personen der Trinität kennzeichnen, scheint gerade in unseren Alpenländern nicht selten gewesen zu sein; denn hier haben sich verschiedene Beispiele dafür erhalten (z. B. Töpferaltar aus der Stephanskirche in Wien, jetzt in St. Helena bei Baden, Tafelbild in der Leechkirche in Graz, Fresko in der Dominikanerkirche in Lienz usw.), obwohl sie die Kirche seit dem XVI. Jh. nicht gern sah und sie in das Verdammungsurteil über die Trinitätsdarstellungen mit drei Köpfen auf einem Körper — „monstrum in rerum natura" nennt sie der hl. Antoninus von Florenz — halb und halb einschloß. Aber ein direkter Bannstrahl traf sie nicht, auch nicht in der für diese Bilder richtunggebenden Konstitution Papst Benedikts XIV. vom 1. Oktober 1745 „Sollicitudini nostrae" [1]), und sie genossen zumeist der Milde, die Jacob Sadolet empfiehlt „in his, quae licet non sint absolutae pietatis, tamen non sunt cum impietate coniuncta" (Epistol. Lib. XXV) [2]).



Fig. 5 Rosenburg, Dreifaltigkeitsbild

Das Bild, das von 1493 datiert und durch das Alliancewappen Roggendorf-Wildhaus wohl auch näher lokalisierbar ist, gehört zu den nicht ganz seltenen Votivbildern, von denen noch nichts in genügender Weise publiziert ist, obwohl gute und wegen der Datierung wichtige Stücke leicht erreichbar sind. Ich nenne als Beispiele das Votivbild des Ritters Jörg von Pottendorf von 1467 aus Ebenfurth, das des Ritters Jesse Saa von 1473, jetzt im Wiener städtischen Museum, das des Florian Winkler von 1477 im Rathaus in Wiener-Neustadt [3]), das des Hans Dachpeckh in Röhrenbach bei Greillenstein usw. Immer deutlicher empfinden wir, wie dringend notwendig erst dieses und ähnliches Material bekannt werden muß, ehe wir auf dem viel umstrittenen Gebiet der südostdeutschen Kunst einigermaßen festen Boden erlangen können. Denn zu den Fäden, die aus Böhmen und Bayern, aus Italien und den Niederlanden, aus der fränkischen Werkstatt der Nürnberger Quattrocentisten und aus der oberrheinischen Martin Schongauers nach Österreich verfolgbar sind, gesellt sich hier als neuer Einschlag ein sichtbarer Zusammenhang mit der Kunst Hans Holbeins d. Ä. (vgl. sein Bild mit dem gleichen Gegenstand in der Augsburger Galerie). Die stille Feierlichkeit der Gesamtanordnung, der schwermütige Typus der göttlichen Personen mit den langgezogenen Gesichtern, Haltung und Ausdruck der Madonna, der Aufbau des Ganzen über dem quadrierten Fußboden — all das stimmt genug mit dem Augsburger Meister überein, um auch ihm sein Körnchen Einfluß auf Österreich zuzugestehen.

---

[1]) Vgl. Christliches Kunstblatt 1904, 91.

[2]) Über die Ikonographie der Dreifaltigkeit im allgemeinen cf. Detzel, Christl. Ikonographie I 58 ff.; Didron, Histoire de Dieu 456; Molanus, De Historis SS. Imaginum, Lovanii 1594, 17 ff. u. 187.

[3]) Die Abbildungen in den Berichten und Mitteilungen des Wiener Altertumsvereins XXV können nicht mehr als genügend angesehen werden.

Jedes neue Denkmal zeigt uns, wie kompliziert die Frage nach den Grundlagen der Donauschule ist und wie unmöglich es ist, sie — wie etwa Voss in seinem „Ursprung des Donaustils" es tut — lösen zu wollen, ohne die niederösterreichische Malerei des XV. Jhs. zu kennen, der ich doch einen recht wesentlichen Anteil in diesem Entstehungsprozeß zuweisen möchte.

II.

Unter den zahlreichen Porträts des XVII. Jhs., die sich auf der Rosenburg befinden, möchte ich eines hervorheben (Fig. 6). Es ist das Kniestück eines Malteserritters, der, die Linke auf einen Stock gestützt, die Rechte in die Seite gestemmt in ruhiger und sicherer Haltung dastehend, über seine rechte Schulter dem Beschauer prüfend in die Augen blickt; langes, schlichtes braunes Haar umrahmt das volle bartlose Gesicht. — Der Stil des Bildes gestattet auf den ersten Blick die Zuweisung an den einzigen der österreichischen Porträtmaler, den wir genau kennen gelernt haben, an Frans Luycx (vgl. Ernst Ebenstein, Der Hofmaler Frans Luycx in Jahrb. der Kunstsammlungen des Allerh. Kaiserhauses 1907). Innerhalb seines zahlreichen Oeuvres werden wir ihm seinen Platz sehr früh anweisen, weil es noch die stark persönliche Art der Frühbilder zeigt (vgl. das frühe Bild im Haag, Sammlung Stuers, a. a. O. Fig. 2, namentlich aber das prächtige männliche Porträt der Budapester Nationalgalerie a. a. O. Taf. XV) und von der manierierten handwerksmäßigen Malweise, in die der vielbeschäftigte Hofmaler in seiner späteren Zeit verfiel, noch weit entfernt ist. Es ist eines jener Bilder von guter Qualität, die ihm bisweilen gelangen und von denen man versteht, daß schon der alte kluge Hagedorn meinte, manches seiner Bilder würde in Bilderhändlerhand bald van Dyck heißen müssen; wie sollten sonst so viele Rubens und van Dyck in der Welt sein! (Briefe über die Kunst von und an Chr. L. von Hagedorn, herausgegeben von Torkel-Baden, Leipzig 1797 S. 68).



Fig. 6 Rosenburg, Männliches Bildnis von Frans Luycx

In dem Beiheft zum ersten Band der Kunsttopographie, das die reiche Porträtgalerie des Schlosses Grafenegg beschreibt, war es möglich, dem Luycx nicht weniger als sieben Bilder zuzuweisen; dieses nicht minder unbezweifelbare schließt sich an. Dies beweist, daß man auch auf dem bisher chaotischen Gebiete der österreichischen Malerei des XVII. Jhs. zu sicheren Resultaten gelangen könnte, wenn durch einige Einzeluntersuchungen wie die genannte Monographie über Luycx ein paar feste Ausgangspunkte geboten würden.

Hans Tietze

Zwei Ölgemälde von Egidius Sadeler

Vor zwei Jahren gelang es mir zwei kleine, interessante Bildnisse, welche leider durch Übermalungen sehr entstellt waren, für die Gemäldegalerie der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Prag (Rudolphinum) zu erwerben. Die wenigen unverdorbenen Teile ließen mich schon bei der ersten Besichtigung vermuten, daß die Bilder gute Arbeiten eines deutschen oder niederländischen Meisters um 1600 sein dürften.

Nach Abnahme der derben Übermalungen, welche den Charakter der Malweise unserer Bilder sonst beinahe vollkommen verdeckten, bestätigte sich meine



Fig. 7 Egidius Sadeler: Bildnis. Prag, Rudolphinum

sind auf Leinwand gemalt, 0·22 *m* hoch und 0·16 *m* breit, das männliche Bildnis ist im allgemeinen sehr gut, das weibliche dagegen weniger gut erhalten.[1]) Die Werke zeigen ein feines malerisches Empfinden und Vornehmheit in der Auffassung. Die männliche Figur trägt schwarzes mit reich detaillierten teilweise goldenen Ornamenten verziertes Wams, weißen Spitzenkragen und ebensolche Manschetten. Die dargestellte Frau trägt rotes Kleid, weißen Brusteinsatz mit reichen Ornamenten, weiße Unterärmel und Spitzenkragen. Hintergrund auf beiden Bildern graubraune Architektur.

Bei Betrachtung der Originale fällt die minutiöse Durchführung namentlich der Beigaben auf, die eher auf einen Stecher als auf einen Berufsmaler hinzuweisen scheint. Die Fleischpartien sind gut in der Farbe, die Zeichnung der Gesichtsteile, wie Augen, Mund und Nase, eine korrekte. Die Details an den Kostümen, wie Ornamente, Spitzenkragen, Manschetten, Degenriemen und Griff beim männlichen sowie der diademartige Kopfputz (mit Perlen und Edelsteinen besetzt), die Gürtelkette usw. beim weiblichen Bildnisse sind in einer Technik durchgeführt, die ebenfalls lebhaft an die Manier des Stechers erinnert.

Annahme vollkommen. Vor allem kam beim männlichen Bildnisse folgende in Goldmajuskeln gehaltene Inschrift zum Vorschein: Hans .....ch Von Minckwitz | Avf Dren..... ro Röm: kais: Mad: | Appellation Rath zv | Praga. den 16. Avgvsti. | Ao: 1616. Beim weiblichen die Reste einer Inschrift, von welcher noch deutlich zu lesen ist: ...ara Von Minckwitz Gebo... S... (das Weitere undeutlich, kaum leserlich). Doch genügt der erhaltene Teil der Schrift, um uns über die dargestellten Personen sowie über die Entstehungszeit der Porträts aufzuklären. Noch wichtiger aber war beim männlichen Bildnisse die Auffindung eines ebenfalls übermalten Monogrammes A. S. I. P. F. (oben links in der Ecke).

Wir wollen von einer Beschreibung der Bilder absehen, da wir sie in Abbildungen bringen. Sie

Nach den Inschriften sind die Dargestellten: Hans Friedrich von Minckwitz[2]), Appellationsrat zu Prag, in Diensten des Kaisers Matthias, und seine Frau. Das läßt uns vermuten, daß auch der Künstler im Kreise der Hofkünstler des Kaisers Matthias zu

[1]) Der untere Rand durch abgefallenen Grund beschädigt, daher z. B. Hände und Kleid von späterer Hand hinzugemalt.

[2]) In der Monographie über das k. k. böhmische Appellationsgericht in Böhmen von Joh. Fried. Schmidt (Prag 1850 S. 158) wird Johann Friedrich von Minckwitz seit 17. Mai 1613 als Appellationsrat bis zu seiner am 29. November 1628 erfolgten Entlassung angeführt. Nach „Slovník Naučný" Bd. 17 S. 392 soll derselbe noch 1659 gelebt haben. Über andere Familienmitglieder derer von Minckwitz siehe obige Monographie S. 151 und 156.

suchen sei. Als solche werden zu Beginn des Jahres 1615 (Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen des Allerh. Kaiserh. XX Reg. 17337) „die Camermahler u. Contrafecter Erasmus de Pere, Hans Hemailer, Jeremias Günther und Hans von Aach" genannt, welchen sich unter verschiedenen Kunsthandwerkern als Landschafter „Ruland Severi" und als Kupferstecher „Egidi Sadeler" anschließen. Auf den letzteren paßt nun die Signatur der Bilder: A. (Aegidius), S. (Sadeler), I. (Imperialis), P. (Pictor), F. (Fecit). Wir wissen von Sadeler, mit dem Minckwitz zweifellos bekannt gewesen ist[1]) und der einer der letzten Rudolfinischen Künstler war, welche Kaiser Matthias in seine Dienste übernahm[2]), daß er sich an der Neige seines Lebens auch der Malerei widmete[3]) und sogar am 15. Oktober 1621 in die Prag-Kleinseitner Malerinnung eintrat. Er starb 1629 in Prag. Trotzdem wir bisher keine sicheren Gemälde von Egidius Sadeler kannten, dürfen wir aus dem Angeführten schließen, daß sich Sadeler, namentlich im ersten Viertel des XVII. Jhs., auch als Bildnismaler betätigte, so daß wohl ohne Bedenken die Signatur auf unseren Bildnissen auf ihn bezogen werden kann. Durch die Veröffentlichung dieses Artikels hofft der Verfasser die Aufmerksamkeit der Kunstgelehrten auf ähnliche Werke zu lenken und ist überzeugt, daß dahinzielende Untersuchungen die Tätigkeit unseres Künstlers als Maler vollkommen klarstellen werden.

Paul Bergner

¹) Das Appellationsgericht befand sich im Prager Schlosse auf dem Hradschin unter dem Wladislawschen Saale.

²) Jahrbuch des Allerh. Kaiserhauses XV, II. Teil S. XLI, vgl. Reg. 11777. Der kaiserliche Maler und Kupferstecher Aegidius Sadeler schreibt an den Kaiser Matthias 28. Jänner 1615.

³) Vgl. Deutsche Akademie I 355 zitiert bei Frimmel, Kl. Galerie-Studien I 311: „ . . . . . . dann er zuletzt sich völlig auf das Malen gelegt . . . . . "



Fig. 8 Egidius Sadeler: Bildnis. Prag, Rudolphinum

Bericht über die Ausgrabungen in S. Michele di Bagnole

Zwei Kilometer nördlich von Peroi liegt an einem von letzterem Orte ausgehenden „limite" zwischen Ölgärten auf einer sanften, die nächste Umgebung ziemlich dominierenden Bodenschwelle das Kirchlein S. Michele di Bagnole¹), das nach der auf seinem Türsturze befindlichen Datierung im Jahre 1456 erbaut ist. Der Bau selbst ist ziemlich bedeutungslos, dafür erregen einige verschleppte und in ihn eingebaute Reliefsteine aus der Innenarchitektur eines frühen Kirchenbaues als bedeutsame Denkmale des sogenannten Völkerwanderungs-

¹) Auf der Spezialkarte unrichtig S. Martino genannt.

stiles vollstes Interesse. Neben einer Reihe fragmentierter Werkstücke mit verschiedenartigen Flechtwerksornamenten, die sich im Fußboden und Mauerwerke des Kirchleins zerstreut finden, enthält die Vorderfassade mehrere Steine mit figuralen Darstellungen. Rechts neben dem Kirchentore ist eine 20 *cm* hohe, ungefähr 1 *m* lange, in zwei Teile gebrochene Leiste eingemauert, die ein Flachrelief zehn, fast ornamental behandelte Köpfe (en face) trägt, die nebeneinander auf einer Flechtborte aufgestellt erscheinen. Im Sockel der Fassade (rechts) ist eine Platte (?) eingemauert, welche die antithetische Gruppe von fressenden Pfauen mit Rankenwerk als Mittelglied an ihrer Stirnseite zeigt. Ein Fragment, in die Giebelpartie eingemauert, bringt das Bild eines schreitenden Löwen, um dessen Leib sich eine Schlange windet.

Diese Fundstücke stammen aus einem Schutthügel, wenige Schritte nördlich des Kirchleins gelegen, der nach dem aus ihm hervorragenden Baureste zweier Apsiden die Ruinen eines frühen christlichen Kultbaues zu bergen schien. Um denselben in seinen Resten bloßlegen und der wissenschaftlichen Untersuchung zuführen zu können, bewilligte die Società Istriana di archeologia e storia patria eine größere Summe und übertrug die Aufgabe, den genannten Fundplatz durchzugraben und zu untersuchen, den Herren Prof. Dr. A. Puschi und Schulleiter Rismondo.

Die Arbeiten sind noch nicht abgeschlossen, verzeichnen aber schon jetzt reiche, wertvolle Ergebnisse.

Vom baulichen Einrichtungsbestande ist so viel Detail erhalten, daß das Grundrißarrangement der Kirche lückenlos verfolgt werden kann. Wertvolle Stücke der Innenarchitektur konnten gewonnen werden, unter ihnen gut erhaltene Chorschrankentafeln mit reicher Skulpturarbeit (dreisträhnige Flechtwerksornamente mit figuralen Motiven), Relieffragmente mit rohen Darstellungsversuchen einer Szene aus dem christologischen Zyklus, ferner kleinere inschriftliche Fragmente.

Eine Begehung der weiteren Umgebung des Fundplatzes zeigte deutlich Spuren antiker Besiedlung durch eine ländliche Einzelsiedlung, an die sich hier ebenso, wie ich es wiederholt im südlichen Istrien gelegentlich der topographischen Landesdurchforschung feststellen konnte, ein kleiner christlicher Kultbau schon in sehr früher Zeit anschloß, der sich zu der ausgegrabenen kleinen Basilika mit angrenzender Nekropole entwickelte. Im späten Mittelalter liegen dann die ungezählten kleinen Kirchenbauten Süd-Istriens meist in Trümmern. Viele sind niemals reaktiviert worden. Eine Anzahl dieser ländlichen Kultanlagen wird aber im XV. Jh. renoviert[1]), oder es wird nächst der zur Ruine gewordenen Kirche ein neuer Bau errichtet, wie neben vielen anderen istrischen Beispielen die Anlagen von S. Michele di Bagnole zeigen.

A. Gnirs

Mein Ruf sind Felsenhieroglyphen

Längs der Straße, die von Spalato nach dem Böcklinschen Paludikloster führt, kann der Wanderer in der Nähe des Bauplatzes, der für das neue Museum von Spalato bestimmt ist, ein sonderbares Lapidarium sehen. Große Steinhaufen liegen da, teils einfach bearbeitete Blöcke, teils Werksteine mit romanischen Profilierungen und Ornamenten. Auf die Frage, wozu diese Steinhaufen hier aufgeschüttet wurden, erfährt er, daß sie als Baumaterial für das neue Museum verwendet werden sollen, und fragt er vorwitzig weiter, woher die Steine stammen, wird ihm gesagt, das wären Spoglien vom alten Domkampanile, die bei den in letzten Jahrzehnten durchgeführten Restaurierungsarbeiten vom Turme weggenommen und neu ausgeführt wurden. Ich sah selten ein so herrliches Steinmaterial in einer so glänzenden Erhaltung. Man hat um diese Bauteile, welche die künstlerische Originalhandschrift der Erbauer des Turmes tragen, das alte Denkmal beraubt, weil man sie für schadhaft erklärte und man verwendet sie bei einem Neubaue wieder, weil man sich sonst kaum so billig ein so gutes Baumaterial verschaffen könnte. Diese Ersparnis hat freilich 800.000 *K* gekostet. M. D.

[1]) Gleiche geschichtliche Entwicklung zeigt die Basilika in Val Madonna auf Brioni grande; vgl. meine bezügliche Bemerkung im Jahreshefte des Inst. X, Sp. 51 f., zu den Kirchenruinen S. Hermagoras und S. Canziana bei Pola usw.

Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. k. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale.

Beiblatt für Denkmalpflege.

Inhalt.

1908 ▫ Heft II. III.

ALLGEMEINES

Der Kampf um Alt-Wien

I. Alt-Wiener Friedhöfe

Auf dem letzten Denkmalpflegetage in Mannheim hat Rehorst in seinem vortrefflichen Referate über „Erhaltung alter Städtebilder" auf die große Bedeutung der alten Friedhöfe für das Stadtbild hingewiesen und eine Erörterung derselben Frage wurde als besonderer Punkt in das Programm der nächsten Tagung aufgenommen. Schon vorher — im Jahre 1906 — hat eine vom Ministerium für Kultus und Unterricht an die Zentralkommission gerichtete Anfrage diese verlanlaßt, an ihre Konservatoren eine Rundfrage über die in ihren Bezirken befindlichen Friedhöfe von historischem Interesse und Grabsteine von besonderem Werte zu erlassen. Das Ergebnis der Rundfrage war ein Zerflattern in Einzelfälle, die wohl eine überall vorhandene historische und ethische Schätzung von Friedhöfen und Grabsteinen erkennen ließen, aber zu jener allgemeinen Frage, die den Denkmalpflegetag interessierte und interessieren wird, wenig Material beitrugen, der brennenden Frage nach den unvermeidlichen Konflikten zwischen Verkehrsrücksichten und Denkmalinteressen auf diesem Gebiete.

Von besonderer Aktualität ist die Frage natürlich in den großen Städten, besonders in Wien[1]. Denn hier liegen die Friedhöfe, längst aus dem Zentrum der Stadt an deren einstige Peripherie verbannt, gerade in jenen Stadtteilen, deren Wachstum sich ungeheuer gesteigert hat und in denen sich die Interessen des Tages alle anderen um so unumschränkter unterwerfen können, als die Wurzeln älterer Kultur hier nicht tief liegen, sondern nur bis in den Türkenschutt des Jahres 1683 zurückreichen. In diesen Stadtteilen, deren Umwandlung aus ländlichen Vororten zu volkreichen Industriestädten sich mit rasender Eile vollzieht oder bereits vollzogen hat, sind die Friedhöfe in ihrer Eigenschaft als künstlerische wirksame Bestandteile des Gesamtstadtbildes arg gefährdet und eben deswegen erscheint es nicht unangebracht, ein paar allgemeine Betrachtungen über sie anzustellen, in denen das Verhältnis der Denkmalpflege zu ihnen und ihre speziellen Eigentümlichkeiten erörtert werden sollen.

Künstlerische Friedhofanlagen einheitlichen Charakters gehören bei uns zu Lande zu den Seltenheiten und auch von den Wiener Friedhöfen kann keiner in dieser Hinsicht ein ästhetisches Interesse beanspruchen. Dieses beruht vielmehr auf ihrem Stimmungszauber, in dem der Gegensatz zu dem lärmenden Treiben der Umgebung die Grundlage bildet; der Unterschied zwischen der Stätte, die dem Frieden und der Vergangenheit geweiht ist, und der Umgebung, die dem Kampfe und der Gegenwart dient, bildet für uns die Unterlage jener Wirkung. Daher besitzt diese die Voraussetzung, daß der Abschluß des Friedhofes von der Außenwelt bis zu einem gewissen Grade durchgeführt ist; das Treiben der Großstadt mag uns bis in die Nähe des Friedhofes begleiten, damit wir den Gegensatz empfinden, aber der Unfrieden und der Alltag dürfen uns nicht bis in die geweihte Stätte hinein verfolgen. Ist der Friedhof von allen Seiten von hohen Häusern umgeben, dringt der Lärm der Straßen mit ihrem wachsendem Verkehre ganz unmittelbar in ihn ein, so ist es um seine Stimmungswerte geschehen, der Gegensatz, der diese ausgelöst hatte, verwischt sich und es liegt für die Denkmalpflege kein Grund vor, der Gegenwart ihren Sieg streitig zu machen. Und nachdem schon hygienische Gründe die Weiterverwendung der Friedhöfe unmöglich gemacht, Verkehrsrücksichten und wirtschaftliche Bedenken ihre Erhaltung

[1] Der folgende Absatz benutzt zum Teil die einschlägigen Abschnitte in der „Kunsthistorischen Übersicht" des II. Bandes der Österr. Kunsttopographie (Wien, XI. bis XXI. Bezirk) 1908.

erschwert haben, kommt so der Moment, daß auch die Denkmalpflege schweren Herzens auf ihren Weiterbestand verzichtet.

Denn dieser handelt es sich in ihrer gegenwärtigen Gestaltung hauptsächlich um ideelle Güter, denen gegenüber die materielle Erhaltung des Objektes in zweite Linie tritt. Diese Erhaltung wird vom Standpunkte des historischen und kunsthistorischen Interesses gefordert werden und bei Objekten, die in einer dieser Kategorien von besonderem Werte sind, wird sie allen anderen Erwägungen gegenüber maßgebend sein; so wird die Rettung eines kunsthistorisch wertvollen Stückes durch Unterbringung in einem Museum gebilligt werden, wenn es auch auf diese Art seiner ursprünglichen Bestimmung entfremdet wird. Für die große Menge des namenlosen Gutes aber, das heute in Denkmalpflege und Heimatschutz einen so breiten Raum einnimmt, gilt umgekehrt, daß sein Wert zum allergrößten Teile in den geistigen Assoziationen liegt, die es vermittelt und daß es, diesen dienend, zugrunde gehen mag. Wie es also z. B. angebracht erscheint, wertvollere Grabsteine durch Herausheben aus dem Kirchenpflaster und Aufstellen zu retten, so kann sich auch der Fall ergeben, daß Grabplatten zu einem bloßen Stimmungselemente geworden sind und daß ihrer Aufstellung widerraten werden müßte. Als Beispiel nenne ich die Margaretenkapelle auf dem St. Petersfriedhofe in Salzburg, wo der mit abgetretenen Grabplatten bedeckte Fußboden nicht wenig zu dem starken Eindrucke beiträgt, den die von allen Seiten entgegenstarrenden Zeichen des Todes auslösen.



Fig. 9 Partie vom neuen Währinger Friedhof

Ähnliches gilt von den Friedhöfen; ist jener oben angedeutete Grad von Entweihung — im ästhetischen Sinn — erreicht, hat die Denkmalpflege an der materiellen Erhaltung des Friedhofes kein Inter-

esse mehr. Sie kann noch für die Rettung der wichtigeren Grabmonumente Sorge tragen, aber als Gesamtkomplex hat er seinen Wert für sie verloren. Das ist das Stadium, in dem sich manche der Alt-Wiener Friedhöfe befinden; in erster Linie der alte Währinger Friedhof, der sonst durch seine illustren Toten und seine schönen Grabmäler den ersten Platz herangerückt sind und der deshalb noch viel von seinem weltfremden, stimmungsvollen Charakter bewahrt hat. Bei anderen Friedhöfen ist der unvermeidliche Prozeß in ein aktuelles Stadium getreten und die Gemeinde versucht seinen Verlauf durch gut gemeinte Mittel zu verzögern. Der alte Matzleinsdorfer und der „neue" Währinger Friedhof sind jetzt



Fig. 10 Partie vom alten Währinger Friedhof

beanspruchen dürfte. Die Riesenhäuser der Karl-Beckgasse, der durch das Anwachsen von Weinhaus und Gersthof so stark gewachsene Straßenverkehr machen seine Weiterexistenz unmöglich und nur dogmatischer Starrsinn, nicht aber eine sinnvolle Denkmalpflege könnte sich diesem natürlichen Gange der Dinge widersetzen.

Etwas besser steht es noch mit dem Schmelzer Friedhofe, an den die mächtigen Häuserzeilen der ihm angrenzenden Industriebezirke noch nicht völlig

von wenig auffallenden, mit Drähten eingefaßten Wegen durchquert, so daß sie wenigstens nicht mehr als Verkehrshindernisse empfunden werden und noch einige Zeit im Sinne öffentlicher Gärten einige Erholung für Auge und Lunge bieten können. Der eigentliche Friedhofcharakter ist aber doch schwer geschädigt; bei ersterem läßt er sich aber noch hie und da, bei günstiger Aufstellung voll empfinden und dann gehört der Gottesacker, auf dessen ausgedehnten Rasenflächen sich die vereinzelten Kreuze zwischen

Bäumen und Büschen fast verlieren, zu den friedensvollsten Stätten Wiens. In dieser Hinsicht übertrifft ihn noch der auf dem Kahlenberge gelegene: wenige Male unter mächtigen Bäumen und darüber hinweg der Blick auf die sich gewaltig dehnende Großstadt, von der kein Laut bis in diesen Frieden heraufdrängt; unten das Schauspiel des intensiv pulsierenden Lebens, oben Menschenwerk, das fast völlig wieder in den Schoß der Natur aufgegangen ist.



Fig. 11 Grabstein auf dem alten Währinger Friedhof

Neben der Abgeschiedenheit, dem Kontraste zum pulsierenden Leben ringsum und ähnlichen allgemeinen Zügen sind aber noch andere Faktoren wirksam, die die spezifische Stimmung dieser Alt-Wiener Friedhöfe mit bestimmen. Die künstlerische Wirkung eines Friedhofes kann entweder auf seiner einheitlichen architektonischen Gestaltung beruhen — wofür bei uns Anlagen, wie der Sebastiansfriedhof in Salzburg oder der Friedhof von Střilek in Mähren als, wie gesagt, seltene Einzelfälle genannt werden können — oder in dem Zusammenwirken aller Grabmäler, deren keines eine individuelle Wirkung anstrebt, und dafür bieten gerade die Wiener Friedhöfe gute Beispiele. Ihre Entstehung verdankten sie zumeist den hygienischen Ansichten der Aufklärungszeit, die die Begräbnisstätten von den volkreichen Kirchenplätzen aus den Orten heraus verlegte. Ihre Monumente entstanden in einer bürgerlich gesinnten, einfach empfindenden Periode, die, auffallendem Prunke abhold, eine gewisse Uniformität der Grabmäler begünstigte und sich mit einem geringen Vorrate stets wiederholter Typen begnügte; auch diese Bescheidung entsprach ja der „schlichten Einfalt“, die eine der Forderungen der Zeit war und die man in der Antike zu finden vermeinte.

Bei der Gestaltung des Gräberschmuckes, in dem die Gefühlsschwelgerei des Zeitalters ihren Ausdruck fand, spielt die Vorliebe der Zeit für eine epigrammatische Fassung, für das in Wort oder Bild dargestellte Eidyllion im Sinne der „griechischen Anthologie“ eine Hauptrolle; die Zeit des massenhaft

erzeugten Sinngedichtes — man denke an Xenien und Antixenien oder an Haugs Produktivität — war dieselbe, in der Goethe seine Freude am Inhaltlichen antiker Gemmen aussprach und Tieck und Wackenroder über Lipperts Daktylothek schwelgten. Derselbe Geist spricht aus der knappen Symbolik dieser Friedhöfe, in der seine Gesinnung kleinbürgerlich geworden ist wie in den gleichzeitigen Alt-Wiener Neujahrswünschen, von denen G. PAZAUREK jüngst einen reichen Strauß veröffentlicht hat (Alt-Wiener Neujahrswünsche, Stuttgart, 1908). Das barocke Grabmal war schon durch seine Aufstellung in einer Kirche genötigt gewesen, sich einem Ganzen einzupassen und eine dekorative Wirkung anzustreben; sein gedanklicher Inhalt war durch allegorische Beziehungen bestimmt, die, gleichfalls einem genau begrenzbaren Gedankenkreis entstammend, Eigenschaften, Taten, Erlebnisse des Bestatteten verkörpern wollten und mehr durch ihr vielfaches und bedeutungsreiches Verhältnis zu einem individuellen Menschenschicksale als durch schlichten und unmittelbaren Hinweis auf das allgemeine Menschenlos, den Tod, wirken sollten. Dem Empire- und Biedermeiergrabmale fehlt — wegen der Aufstellung auf Friedhöfen — jenes dekorative Element, sein Gedankeninhalt aber sieht von allem rein Persönlichen ab und drückt in ganz wenig Varianten den immer gleichen Gedanken von Schwinden und Vergehen aus. Immer wieder finden wir die Schlange, die sich zum Ringe windet, den Genius, der die Fackel senkt, die Frau, die über der Urne trauert; ebenso einfache Typen sind einzelnen bürgerlichen Berufen gewidmet: das Grab des Soldaten ziert ein Helm oder die Gestalt eines trauernden Kriegers, das des Musikers die Lyra, das des Arztes der Kelch mit der Schlange oder die Gestalt eines heilenden





Fig. 12 Fünfhaus, Schmelzer Friedhof Fig. 13

Arztes. Dieser Verzicht auf individuellen Witz und persönliche Auszeichnung gegenüber dem großen Gleichmacher, dem Tode, verstärkt den Reiz dieser Grabmäler und die Stimmung dieser Friedhöfe. Denn wir empfinden sie als anspruchslose, unpersönliche Schöpfungen auf offenen Friedhöfen den Unbilden der Witterung ausgesetzt, als Denkmäler der Vergänglichkeit, während die früheren Gräber, persönliche Schöpfungen individueller Künstler in geschützten Kirchenräumen aufgestellt, Monumente für die Ewigkeit zu sein begehrten.

Ein anderer Zug, der zum Reize dieser altväterlichen Gottesäcker beiträgt, ist ihre Verbindung mit

der Natur, gleichfalls ein Zeichen ihrer Entstehungszeit, die an Bäumen und Rasenflächen ihre Freude zu haben begann. Nnn sind die Bäume zu stattlicher Größe herangewachsen, die Sträucher sind in den Jahrzehnten seit der Auflassung zu dichten Hecken geworden, die altersgrauen Male beginnen sich im Grün der Umgebung zu verlieren. Sie beginnen zn zerbröckeln, die Umrißlinien werden lockerer, Zeichen leisen Verfalles schaffen ein malerisches Ganzes, das auf nns Moderne, deren Kunst eine vornehmlich malerische ist, einen starken Zauber ausübt.

Unsere Freude an den malerischen Wirkungen leichten Verfalles ist ein Zeichen, wie sehr die Grundsätze der Denkmalpflege von der Richtung der jeweilig modernen Kunst abhängig sind und daß jene eigentlich eine Reflexerscheinung dieser ist. Beide haben als gemeinschaftlichen Zweck die Befriedigung unserer spezifisch modernen ästhetischen Bedürfnisse, die eine durch Schaffung neuer Werte, die andere durch Schützung nnd Verwertung alter Kulturen, die der unseren in irgendeiner Weise etwas zu bieten vermögen.

Mai 1908. Hans Tietze

BERICHTE

Ein Promemoria über die Hauszinsbefreiung alter Privatgebäude

Seit langem schon zittern alle Freunde des alten Prag um das Schicksal der Prager Kleinseite. Eine fast unversehrt erhaltene, für sich geschlossene barocke Stadt, mit wundervollen Barockgärten geschmückt, bildet die Kleinseite die unvergleichliche Kulisse zu einem Panorama, welches zu den schönsten der Welt gehört. Diese Kulisse soll verschwinden. Statt daß man sie als ein kostbares Gut der Nation schätzen würde, werden Stimmen laut, welche, sei es aus Mangel an Verständnis, sei es aus materieller Privatrücksicht, eine Modernisierung der alten Gassen und Neubauten inmitten der alten Häuser und Paläste mit einer ähnlichen Verblendung fordern, mit welcher ein österreichischer Statthalter einst das Heil Venedigs durch die Austrocknung der Kanäle begründen wollte.

Damit das alte Bild wenigstens teilweise erhalten bleibe, fordert die Gemeinde Prag von der Regierung den Erlaß eines speziellen Finanzgesetzes, demgemäß die Besitzer bestimmter, bei der Ausarbeitung des Regulationsplanes für die Kleinseite genau zu bestimmender Gebäude eine Vergütung in der Form von Befreiung von Hauszins (eventuell von kommunalen und Landeszuschlägen) dafür erhalten sollen, daß sie bei einem Umbau ihrer Häuser eine bestimmte, von Fall zu Fall genau festgestellte Höhe nicht überschreiten.

So sehr ein solches Gesetz als ein Mittel zur Erhaltung des jetzigen Ausblickes auf den Hradschin zu begrüßen wäre, kann es doch nicht die Kleinseite retten, wie wir sie schätzen und bewundern, da es Neubauten, durch welche der alte Charakter dieses Stadtteiles verwischt und zerstört wird, nicht hindern kann.

Ja, im Gegenteil.

Durch ein solches Gesetz würde man zwar das Gesamtpanorama erhalten, doch anderseits in den in Aussicht genommener Begünstigungen geradezu eine Prämie für die Demolierung von alten Bauten aufstellen, der zweifellos viele alte Denkmale zum Opfer fallen dürften, an deren Umbau der Besitzer kaum denken würde, wenn nicht mit diesem Umbau die von der Gemeinde angestrebten finanziellen Bedingungen verbunden wären. Deshalb erscheint es als wünschenswert, an Stelle dieses einseitigen Gesetzes ein anderes anzustreben, welches nicht nur die Hradschiner Vedute, sondern auch die Kleinseite retten könnte.

Es handelt sich dabei schließlich nicht nur um die Kleinseite. Es ist die höchste Zeit, daß man endlich einmal Mittel und Wege sucht, wie alte Gebäude, welche sich im Privatbesitze befinden und historischen oder künstlerischen Wert besitzen, vor dem Untergange gerettet werden könnten. Denn überall in Österreich hat man von Jahr zu Jahr einen größeren, unwiederbringlichen Verlust an alten architektonischen Kunstdenkmälern deshalb zu beklagen, weil die staatlichen und autonomen Gesetze gar keine Handhabe zum Schutze der in Privateigentum befindlichen Baudenkmale bieten. Man kann ruhig sagen, daß für diese so wichtige kulturelle Forderung weder von der Reichs- noch Landesgesetzgebung auch nur das geringste bisher getan wurde. Durch die bisherigen Gesetze hat man den Bauunternehmern und deren Schöpfungen ohne Rücksicht auf die künstlerische Qualität große finanzielle Begünstigungen gewährt und dadurch einseitig die Interessen einer bestimmten sozialen Klasse, ohne Rücksicht auf die Allgemeinheit, vielfach auch direkt die Interessen des Parzellenwuchers gefördert, doch für das kulturelle Vermächtnis der Vergangenheit geschah nichts. Und dennoch unterliegt es keinem Zweifel, daß es in eminenter Weise im Staatsinteresse liegt, daß durch geeignete Verfügungen für die Erhaltung unschätzbarer, kultureller und ethischer Güter ähnlicher Art, wie es Gebäude sind, die den historischen und

malerischen Charakter der Städte bedingen, Sorge getragen werde. Es ist dies um so notwendiger, als es sich dabei um ein Gemeingut handelt, welches immer seltener und kostbarer wird und in keiner Weise ersetzt werden kann. Doch auch wirtschaftliche Interessen fordern die Erhaltung alter historisch und künstlerisch wertvoller Privatgebäude. In Städte, die der malerische und historische Charakter der Straßen und Plätze auszeichnet, ergießt sich immer mehr der Strom der Touristen, der für jede Stadt die Steigerung der Geldeinnahmen, eine finanzielle und wirtschaftliche Hebung der Bevölkerung und durch den höheren Erlös der Steuern und Abgaben auch einen Nutzen für die Staatsfinanzen bedeutet.

Es ist deshalb in höchstem Maße wünschenswert, daß die österreichische Finanzgesetzgebung nach dieser Richtung hin bald ergänzt werde, und zwar nicht etwa durch ein Spezialgesetz für eine bestimmte Stadt oder ein bestimmtes Land, sondern durch allgemeine finanzielle Vorteile, die dem Eigentümer alter künstlerisch wertvoller Gebäude die Erhaltung derselben ermöglichen würden, was wirksamer sein dürfte als drakonische (wie in Italien oder Frankreich) nicht durchführbare Verordnungen.

Den Entwurf eines solchen Gesetzes legt der Gefertigte der Z. K. zur benevolenten Erwägung vor:

1. Eine gesetzliche Begünstigung für die Hauszinssteuer ist jenen Hausbesitzern zu gewähren, deren Häuser durch eine eigene Kommission auf Verlangen der Besitzer als geschichtlich, kunstgeschichtlich oder für das Stadtbild wichtig und charakteristisch anerkannt werden.

2. Diese Kommission besteht aus einem oder zwei Vertretern der Finanzbehörde, aus zwei Sachverständigen im Baufache (nach Möglichkeit Architekten), einem Historiker und einem Kunsthistoriker, die von der Z. K. zu bestimmen sind, dem zuständigen Konservator, aus einem Vertreter der Gemeinde, aus je einem Vertreter des Landes und Gemeindesanitätsamtes (und eventuell je einem Vertreter der Landes- und Gemeindekunstkommission).

3. Wenn diese Kommission mit einfacher Stimmenmehrheit beschließt, daß dem Hause, welches den Gegenstand der kommissionellen Verhandlung bildet, die unter 1 angeführten Eigenschaften zuerkannt werden können und wenn sich dieses Haus in einem solchen Bauzustande befindet, daß seine Erhaltung auf eine Reihe von Jahren gewährleistet erscheint, so ist dem Besitzer die gesetzliche Hauszinssteuerbefreiung oder Erleichterung (auf 12—15—20 Jahre) unter folgenden Bedingungen zuzuerkennen:

a) daß er längstens in einem Jahre auf Grund der von der genannten Kommission gegebenen Direktiven und auf Grund eines diesen Direktiven entsprechenden und von den Bausachverständigen genehmigten Projektes eine Sicherung des Bauzustandes des Hauses vornimmt. Die genannte Kommission kann die ganze oder teilweise Befreiung von dieser Pflicht bei einem besonders guten Bauzustande des Hauses verfügen;

b) daß besonders die Fassaden oder andere künstlerisch, kunstgeschichtlich oder malerisch wichtige Teile der Häuser, wie z. B. Dächer, Giebel, Höfe, Gärten nach den Ratschlägen der Kommission in der Weise gesichert und hergestellt (nicht restauriert) werden, daß der Alters- und Stimmungswert des Gebäudes erhalten bleibt und streng vermieden wird, was ihn beeinträchtigen könnte;

c) ferner hat der Hausbesitzer nach den von der Kommission gegebenen Direktiven und auf Grund von Plänen, die von den Sachverständigen im Baufache genehmigt wurden, Adaptierungsarbeiten im Innern des Gebäudes vorzunehmen, die den modernen sanitären Bedürfnissen entsprechen und das Haus nach dieser Richtung hin einwandfrei machen oder den modernen Anforderungen auf Komfort und Bequemlichkeit entgegenkommen. (So z. B. Herstellung von Bädern, Klosetts, Beleuchtung und Erweiterung der Stiegenhäuser, Ventilation und Beleuchtung der Gänge und Vorzimmer usw.);

d) der Hausbesitzer ist verpflichtet, eine ihn und seine Nachfolger bindende grundbücherlich einzuverleibende Erklärung abzugeben, daß er das Haus ohne Zustimmung der Kommission nicht demolieren läßt, widrigenfalls er den ganzen Betrag, den er an Hauszinssteuerbefreiung genossen hat, pro rata temporis et quanti zurückerstatten muß;

e) die Befreiung oder Begünstigung wird nicht gewährt, solange nicht kommissionell festgestellt wurde, daß der Hausbesitzer allen gesetzlichen und von der Kommission aufgestellten Bedingungen nachgekommen ist.

Motivierung.

Es handelt sich in diesem Entwurfe um eine dauernde, praktische, den Zeiterfordernissen und zugleich den modernen hygienischen und Anforderungen des Komforts angepaßte Form des gesetzlichen Schutzes von Gebäuden im Privatbesitze, welche kunstgeschichtlich oder für das alte und malerische Stadtbild von Bedeutung sind.

Aus öffentlich-rechtlichen Interessen erscheint es im Hinblicke auf die Bedeutung der genannten Denkmale als unschätzbarer, allgemeiner Kulturgüter notwendig, deren dauernden ausreichenden Schutz in der Weise zu erzielen, daß es dem Besitzer durch

entsprechende Begünstigungen ermöglicht wird, solche Denkmale nicht nur zu erhalten, sondern auch bei entsprechender Berücksichtigusg der Anforderungen der Reinlichkeit, der Hygiene und des Komforts ertragfähiger zu maches.

Der Staat würde durch dieses Gesets nicht nur viel zur Sanierung ganzer bisher vielfach vernachlässigter Stadtteile, sondern auch zur Läuterung des allgemeinen Geschmackes beitragen.

Durch diese Reform würde der Staat auch eine Erziehungspflicht erfüllen, und zwar mit verhältnismäßig geringfügiger Einbuße an Steuerertrāgnis, die einerseits der Bevölkerung viel Segen brächte, anderseits durch Hebung der Steuerfähigkeit vieler bisher vernachlässigter, sanitär minderwärtiger und von armen Leuten bewohnter Stadtteile die Einbuße vielfach ersetzen würde. Aus dem Gesagten geht hervor, daß dieses Gesetz auch von rein sozialem und hygienischem Gesichtspunkte auf das wärmste befürwortet werden kann.

Überdies dürfte dasselbe einen weit wirksameren Schutz der im Privateigentume befindlichen Baudenkmale bedeutes, als andere Spezialgesetze, mit welchen z. B. in Frankreich oder Italien schlechte Erfahrungen gemacht wurden.

Dr. Lubomír Jeřábek



Fig. 14 Johannes Antonius van der Baren: Stilleben

Johannes Antonius van der Baren

Die Literatur weiß von Johannes Antonius van der Baren wenig zu erzählen. Franz Mareš hat in seinem Aufsatze „Beiträge zur Kenntnis der Kunstbestrebungen des Erzherzogs Leopold Wilhelm" (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses, V. Bd.) auch über van der Baren wichtige Nachrichten publiziert, und neuerdings hat Gustav Glück in seiner Arbeit „Aus Rubens' Zeit und Schule" (l. c. XXIV. Bd.) einige Notizen zu den Bildern gegeben, die unter dem Namen „van der Baren" im kunsthistorischen Hofmuseum in Wien ausgestellt sind[1]). Was sonst in der Literatur über den Künstler zu finden ist — es kommen zumeist nur Lexika und Nachschlagebücher in Betracht — hat fast durch-

[1]) Inzwisches sind anläßlich der neuen Ausgabe des Galeriekataloges verschiedene Korrektsren in der Bezeichnung der Bilder durchgeführt worden.

wegs gar keinen Wert und es lohnt sich nicht, alle die Irrtümer und Verwechslungen im einzelnen anzuführen und zu berichtigen, die diese Art Literatur (bis herunter zu dem jüngsten „Niederländischen Künstlerlexikon" des Herrn Alfred v. Wurzbach) immer wieder nachschreibt.

Franz Mareš, der für seinen Aufsatz nur das fürstl. Schwarzenbergische Archiv benützte, kannte weder Geburts- noch Sterbejahr van der Barens.

Über den Tod des Künstlers meldet das Totenprotokoll der Stadt Wien: 1. Jänner 1687 der hochwürdige geistliche wohledle und hochgelahrte Herr Joh. Anton v. der Baahr khay. HofCaplan und Gallerie Inspector beim roth. Igel unter den Tuchläden. 71 J: alt."

Da aber das Testament[2]) van der Barens schon am 31. Dezember 1686 publiziert wurde, kann das im Totenprotokoll notierte Datum nur das der erfolgten Leichenbeschau oder Bestattung, und der Todestag muß der 30. oder 31. Dezember 1686 gewesen sein. Als Geburtsjahr ergibt sich demnach das Jahr 1615.

In dem genannten Testamente, das aus dem Jahre 1679 datiert ist (siehe Anhang), nennt sich van der Baren „Canonicus Sonegiensis" und in dem Kodizill vom Jahre 1683 „Canonicus quondam Sonegiensis"; er dürfte also Domherr von Soignies (Henegau, Belgien) gewesen sein, bevor er — wie Mareš berichtet — als Nachfolger des Hofkaplans Vinzenz Jellich in die Dienste des Erzherzogs Leopold Wilhelm trat (zirka 1650). Meine Anfrage an das Domkapitel von Soignies blieb unbeantwortet. — Vom Erzherzoge bekam van der Baren ein monatliches Gehalt von 50 fl. und als Kostgeld „für sich und seinen Jungen" 4 fl. 5 kr. Als dann 1656 Leopold Wilhelm von seinem Statthalterposten in den Niederlanden zurückkehrte, befand sich in seinem Gefolge auch der Hofkaplan Johannes Antonius van der Baren; ein Jahr später wurde der reiche Gemäldebesitz des Erzherzogs von Passau nach Wien überführt und mit der Aufstellung der Sammlung van der Baren betraut, der selbst als Maler tätig war und für die Galerie des Erzherzogs eine Anzahl Bilder lieferte. Die Aufstellung erfolgte im Jahre 1658; die Gemälde wurden in der Stallburg untergebracht und van der Baren, der auch in der Stallburg wohnte, führte die Aufsicht darüber. Im nächsten Jahre wurde die Inventarisierung des Kunstbesitzes Leopold Wilhelms durchgeführt, deren Resultat, das von Johannes Antonius van der Baren im Vereine mit Hofbuchhalter Matthias Henndt, Schatzmeister Christian Wasserfaß von Hohenbrunn und Kontrollor Hans Weinserle unterzeichnete Inventar, im fürstlich Schwarzenbergischen Zentralarchiv erhalten und im I. Bd. des „Jahrbuches d. kunsth. Samml. d. Allerh. Kaiserh." publiziert ist[3]). Als Verfasser dieses Inventars — das nach Gustav Glücks Vermutung auf ein älteres des David Teniers zurückgehen dürfte — ist wohl der Hofkaplan van der Baren anzusehen; in seinem Testamente beschreibt er einige Bilder seines Nachlasses in der gleichen, sparsamdeutlichen Art, die das Inventar von 1659 auszeichnet und für die Galeriegeschichte so überaus wertvoll macht.

Leopold Wilhelm starb 1662. In seinem zweiten Testamente vom Jahre 1661 legierte er seinem Hofkaplan van der Baren 400 fl. Den ganzen Besitz an Kunstwerken hatte der Erzherzog schon in seinem ersten Testamente (vom Jahre 1651) dem Kaiser Leopold „als besonderem Liebhaber der Malerei" vermacht und das zweite Testament wiederholte diese Bestimmung. Am 27. und 29. bis 31. Jänner 1663 wurde das Inventar des Nachlasses aufgenommen und van der Baren trat in der gleichen Eigenschaft, in der er dem Erzherzoge gedient hatte, in den kaiserlichen Dienst.

J. E. Schlager führt in seinen „Materialien zur österreichischen Kunstgeschichte" (Archiv für Kunde österreichischer Geschichtsquellen, V. Bd.) nur eine auf van der Baren bezügliche Stelle aus den Hofzahlamtsrechnungen an: „1673. Herrn Antonio v. der Baaren, kay. Mallerey Inspectoren, die wegen von seinen Zwey Brüdern ihrer Dchl. Erz. Leopold Wilhelmb gelifferten Mallerey in geld und anderen Waaren 1117 fl."

Weiter hat Schlager nichts gefunden und nahm deshalb an, van der Baren sei aus der „geheimen" Kammer bezahlt worden. Offenbar hat er — irregeführt durch die zitierte Eintragung — den Künstler in einer eigenen Rubrik „Malerei- (oder Gallerie-) Inspector" gesucht. Diese Stelle wird aber im Hofstatus erst von der Zeit an geführt, da nach dem Tode van der Barens Christian Lauch, vordem Zahlmeister der Kaiserin Eleonora, 1687 zum „kay. Gallerie-Inspector" ernannt wird. Gleichwohl kommt Johannes Antonius van der Baren schon seit dem Jahre 1664 in den Hofzahlamtsrechnungen vor, und zwar als Hofkaplan[4]).

[2]) Archiv des Landesgerichtes; Obersthofm. Testamente Nr. 7 de anno 1686.

[3]) Auch das Inventar der erzherzoglichen Schatzkammer vom Jahre 1660 trägt diese Unterschriften (X. Bd. [4717] desselben Jahrbuches).

[4]) 1664 heißt es nämlich (fol. 112, Nr. 182): Herr Anthoni von der Barn, wurde zum kay. Hof Caplan und

Baren bezog 500 fl., nahezu dreimal so viel wie die übrigen Hofkapläne. Dieses Gehalt läuft dann in den Hofzahlamtsbüchern weiter; allerdings wird es nicht immer gleichmäßig ausgezahlt, sondern in verschieden großen Quartalsraten, was wohl bei dem damaligen, fortwährend durch Kriege beunruhigten Finanzstande begreiflich erscheint. 1681 wird van der Baren zum ersten Male „Hofcaplan und Gallerie-Inspector" genannt, doch ist kaum anzunehmen, daß ihm der Titel gerade damals offiziell verliehen wurde. In den folgenden Jahren kehrt die Bezeichnung auch nicht regelmäßig wieder. Die Hofzahlamtsrechnungen enthalten dann noch eine Eintragung, nach der van der Baren mit drei anderen „gewesten Erzherzog Leopold Wilhelmischen Bedienten" zwei Quartale der „gehabten Besoldung verwilligt" und bezahlt wurden (1671, fol. 267; 1193).

Mares hat angenommen, daß die von Schlager wiedergegebene Notiz (siehe oben) auf einen Schreibirrtum des Hofzahlmeisters zurückzuführen sei, daß es nämlich heißen solle „von ihm und seinem Bruder", nicht „von seinen zwei Brüdern", da nur ein Bruder des Hofkaplans bekannt war: Philipp van der Baren, von dem die erzherzogliche Galerie mehrere Miniaturen besaß. Nun ist aber zunächst die Wiedergabe bei Schlager ungenau; im Hofzahlamtsbuche 1673 fol. 245; 1179 heißt es: „Herrn Antonio v. der Baren, kay. Mallerey Inspectorn, die wegen von seinen zwey Brüder ihrer Dchl. Erzherzog Leopold Wilhelmb geliferten Mallereyen, golt und andern Wahrn schuldig verblibne f. 1117·03."

Schlager hat zwischen die Worte „Mallereyen" und „golt" (Schlager liest: „gelt") ein „in" eingeschoben und den Schluß „schuldig verblibne" weggelassen. Die Schuld bezieht sich also nicht nur auf Malereien, sondern auch auf „Gold und andere Waren". Ferner sind mir noch zwei Brüder des Hofkaplans durch dessen Testament bekannt geworden: Pontian, der zu Brüssel wohnte, und ein nicht mit Namen genannter, der Propst zu Caudenberg war; und es ist ja nicht ausgeschlossen, daß einer von diesen durch Vermittlung des Bruders irgend einen Ankauf für den Erzherzog besorgte und das Geld dafür vorschoß, oder daß der Brüsseler Pontian Waren für Leopold Wilhelm lieferte. Über den Miniaturmaler Philipp van der Baren, der in den Lexiken oft mit dem Hofkaplan verwechselt wird, fehlen genauere Nachrichten; er ist schon vor 1656 gestorben; van der Baren spricht nämlich in seinem Testamente davon, daß er die Kinder seines „Bruders Philippi sel." mit seinem Bruder Pontian und einer Schwester Elisabeth in einem früheren zu Brüssel verbliebenen Testamente als „drei Theil" zu Erben eingesetzt habe. Vielleicht ein Sohn dieses Philipp ist der Johann Philipp van der Baren, der 1687 als bevollmächtigter Erbe die letzte Quartalsrate der Besoldung des Hofkaplans behob[5]).

Van der Baren hatte seine Wohnung zuerst in der Stallburg. Dann dürfte er — vielleicht, weil man seine Zimmer zur Erweiterung der Galerie benötigte — in das Haus „Zum roten Igel" übersiedelt sein, in welchem er nach der Meldung des Wiener Totenprotokolls gestorben ist. Als Priester war der Hofkaplan Benefiziat des Apostelaltares in der Michaelerkirche.

Das kaiserliche Hofmuseum in Wien besitzt ein Galeriebild von David Teniers d. j., das einen Saal der Sammlungen des Erzherzogs Leopold Wilhelm darstellt; dort erscheint im Gefolge des Erzherzogs ein kleiner Mann in geistlichem Habit. Frimmel hat die Vermutung ausgesprochen (und andere haben es nachgesagt), daß dieser kleine Abbé J. A. van der Baren wäre. Das ist wohl kaum richtig. Dr. Charles Patin, der die Sammlungen des Erzherzogs unter der Führung van der Barens besichtigte, spricht von ihm (in seinen „Quatre relations historiques", Basel 1673) und nennt ihn einen guten Geistlichen und wahrhaft unterrichteten Biedermann. Wäre der Hofkaplan nun wirklich von so auffallender zwerghafter Gestalt gewesen wie der Geistliche auf dem genannten Bilde, der den übrigen Männern des Gefolges kaum an die Hüften reicht, so hätte der Reisende in seinem Berichte wahrscheinlich dessen Erwähnung getan, sei's auch nur mit einem Worte.

Im Jahre 1679 machte Johannes Antonius van der Baren sein Testament. Dasselbe ist im Archive des Landesgerichtes in Wien im niederländischen Originale und in einer gleichzeitigen deutschen Übertragung erhalten geblieben. Baren bestätigt darin zunächst ein früheres Testament, das er in Brüssel

daß er auch zugleich die Obsicht über die Erzherzogl. Gemähl Galleria haben solle, mit jährlichen 500 fl. den ersten April 1663: aufgenomben, welchen ich die Gebier biß mit 7ber 1664 nach Beweiß Quittung mit Siebenhundert und fünfzig Gulden par bezalt . . . . . . id est 750 fl. Vermög Ordinanz hiebey und Quittschein alß erste Einstellung biß Ende 7bris dieß Jahr. (Deponiert in der k. u. k. Hofbibliothek.)

[5]) „Weyllandt Herrn Johann Antoni von der Baren gewesten kay. Hoff Caplan vnndt Galleriae Inspectors nachgelassene Erben, an dessen gehabten Besoldung die vom ersten Octobris biß letzten Decembris verschinen 1686isten Jahrs noch rückständige Gebühr zu Handen der Geuollmechtigten alls Herrn Johann Philipp von der Baren vnd Frauen Annae Veronicae von Vikhour nach Beweiß Abraithzettl, Testaments Extract, Vollmacht und Quittung abgestath mit . . . . . 125 fl." (Hofzahlamtsbuch 1687, fol. 171 Nr. 401.)

verfaßt und daselbst in seinem Schreibtische (im Hause des Bruders?) zurückgelassen hatte, als rechtsgültig: ein Bruder: Pontian, eine Schwester: Elisabeth und die Kinder des Bruders „Philippi sel." werden von neuem als Erben für das gesamte Vermögen bestimmt, die Legate, die im Brüsseler Testamente ausgesetzt waren, aufgehoben. Dann verlangt van der Baren, daß sein Leichnam ohne allen Pomp in der Michaelerkirche unweit seines Benefizaltares beigesetzt werde und daß die 200 Messen, die er früher für Brüssel angeordnet, in Wien an diesem Altare gelesen werden. Im Totenprotokoll des Michaeler Pfarramtes kommt der Name des Hofkaplans aber nicht vor.

Zur Verteilung an christliche Arme ist die Summe von 520 fl. ausgesetzt. Die 400 fl., die Leopold Wilhelm dem van der Baren legiert hatte, waren ihm trotz vielfacher Mahnungen und darauf folgender Vertröstungen noch nicht ausgezahlt worden, und das Testament von 1679 ordnet an, daß dies Geld zur Fundation eines Benefiz' verwendet werde, dessen Verleihung an einen Verwandten stets dem Ältesten der Familie van der Baren zustehen solle. Das Kodizill von 1683 hebt die Bestimmungen, die sich auf das Benefiz beziehen, auf; dafür sollen 100 Dukaten aus der Verlassenschaft zur Stiftung eines solchen Benefiz' angelegt werden. Ob das Legat des Erzherzogs dem van der Baren inzwischen ausgefolgt



Fig. 15 Johannes Antonius van der Baren: Madonna im Blumenkranze (Wien, Kunsthistorisches Hofmuseum)

worden war, ist nicht bekannt. Zu Testamentsvollstreckern hat der Hofkaplan die Kammerherren Graf P. E. Molaer und Freiherr v. Unverzagt; zu Dank und Andenken hinterließ er ihnen zwei Gemälde; dem Grafen stand als erstem die Wahl zu. Ein drittes Bild wurde für den Altar in Caudenberg bestimmt. Alles Mobiliar mit Ausnahme der Gemälde sollte verkauft, die Bilder aber sollten wohlverpackt nach den Niederlanden geschafft werden: „denn es ist nit ratsamb", sagt das Testament, „das gemählte so mit studio ausgearbeitet, vor schlechten preiß solte verkaufft werden, als wie hier leichtlich geschicht". Der Diener van der Barens erhielt 30 fl. zugesprochen, damit er auf die sorgfältige Verpackung der Bilder achte; weiter hinterließ ihm der Hofkaplan alle Farben und sonstigen Malutensilien, mit Ausnahme eines Reibsteines. Die Skizzen von Blumen, die Zeichnungen und Printen sollten ebenfalls nach den Niederlanden geschickt werden. Das Kodizill spricht dem Diener für langjährige brave Dienstleistung weitere 30 fl. zu.

Das Testament oder eine Kopie sollten die Testamentsvollstrecker gleich nach dem Tode des van der Baren an seinen Bruder Pontian schicken.

Sowohl das Testament wie das Kodizill ist von van der Baren selbst geschrieben, letzteres in lateinischer Sprache; beide tragen neben der Unterschrift sein Siegel. Das Wappen zeigt einen Schwan auf einem Flusse (?) mit der Umschrift „VITA FLUCTUS".

Der Maler.

Von Rubens angeregt, entsteht zu Beginn des XVII. Jhs.[6]) eine eigenartige Gattung von Gemälden, die den Blumenmalern ein weites Feld zur Betätigung ihrer Kunst bot: einige frühe Werke von Rubens zeigen das von einem schmalen Rahmen umgebene Bild der Madonna, geschmückt mit einem (in der Regel von Jan Breughel gemalten) Blumenkranze, der — z. B. auf dem Bilde in der Münchener Pinakothek — von Engeln getragen erscheint. Aus diesen wenigen Beispielen entwickelt sich nach und nach ein überaus eifrig gepflegter Zweig der Barockkunst.

Daniel Segbers, der bei den Arbeiten für die Antwerpener Jesuitenkirche selbst noch mit Rubens zusammenkam, hat die Gattung weitergebildet; auf seinen Gemälden ist der trennende Rahmen bereits verschwunden, der Blumenkranz schlingt sich eng um das Madonnenbild und die Festons sind nicht mehr von Engeln gehalten, sondern erscheinen auf dem Bilde selbst an Haken aufgehängt. Die ganze Komposition ist dadurch einheitlicher geworden. Alsbald werden auch andere Motive der kirchlichen Kunst auf diese Weise mit Blumen geziert gemalt: die heilige Familie, Christus als Schmerzensmann, Szenen aus den Heiligenlegenden, einzelne Heilige, die Monstranz mit der Hostie usw. Der figurale Teil des Gemäldes ist meist von anderer Hand als die Blumen. Immer mehr Künstler wenden sich dieser Kunstgattung zu, denn solche Bilder eignen sich sehr gut zum Schmucke von Hausaltären und Sakristeien und bieten mit der Anerkennung zugleich dem Künstler lohnenden Erwerb.

In der weiteren Entwicklung werden dann auch profane Darstellungen mit solchem Schmucke umgeben: allegorische Bilder (besonders oft: die fünf Sinne), Büsten heidnischer Gottheiten, Landschaften und schließlich auch Bildnisse, nicht nur weibliche, sondern mindestens ebenso häufig männliche, meist Porträts bekannter oder bedeutender Personen. Aber auch in der Ausführung entwickelt sich große Mannigfaltigkeit: die von Blumenkränzen umrahmten Darstellungen erscheinen bald farbig, bald als Grau in Grau gemalte Reliefs, Büsten und Statuen: mitunter auch als Bronzeskulpturen. In der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm befanden sich Bilder dieser Art, die von den bedeutendsten Künstlern jener Zeit stammten: Daniel Seghers, Jan Davidsz de Heem, Frans Ykens, Jan Breughel d. J., Mario dei Fiori, Jan Philipp van Thielen u. a.

Auch Johannes Antonius van der Baren hat solche Bilder gemalt und der Hofkaplan, der schon durch seine Stellung als erster Direktor der kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien (zum mindesten für die Geschichte dieser Sammlung) nicht ohne Bedeutung war, ist auch als Künstler ganz interessant und beachtenswert.

Im kunsthistorischen Hofmuseum waren bis zum Jahre 1906 vier Bilder mit dem Namen van der Baren benannt. Aber nur eines davon ist wirklich von seiner Hand gemalt[7]): Nr. 1107, eine Madonna im Blumenkranze. Das Bild ist im Inventar von 1659 (welches zwölf Gemälde des Künstlers verzeichnet) auf Folio 201 als Nr. 218 beschrieben[8]).

[6]) cf. Glück l. c.

[7]) Die richtigen Benennungen gibt bereits Glück l. c.

[8]) „Ein grosses Stuckh von Öhlfarb auf Leinwath, warin vnnser liebe Fraw stehet mit dem Kindtlein Jesv auff ihrem rechten Armb auf Metal, darumb Festonen von vnderschiedlichen Blumen, in der Höche zwey Engl mitt einer Cron von Roszen, vndt vndten stehet mitt gulden Buechstaben geschrieben: Gaude virgo gloriosa, super omnes speciosa. In einer schön schwarczen Ramen hoch 10 Span 8 Finger vnndt 7 Span braidt. Vom Herrn Johann Antonio von der Baren Original."

Schon im nächsten großen Inventar, dem Storfferschen Miniaturenwerke, findet sich das Gemälde nicht mehr und erscheint erst bei Engerth wieder als „neu aufgestellt" (Nr. 678). Der oberste Teil des Bildes „zwey Engl mitt einer Cron von Roszen" ist inzwischen abgeschnitten worden und das Bild zeigt an allen vier Ecken die Spuren der Verkleinerung und Wiederergänzung. Das Inventar von Ferdinand v. Storffer, das die ganzen Wände der ehemaligen Stallburg mit den Gemälden abbildet, weist genug Beispiele auf für die barbarische Art und Weise, in der damals die Bilder mit Messer und Schere einem bestimmten Platze angepasst wurden. Im übrigen aber ist unser Bild vorzüglich erhalten und nirgends übermalt (auf der Rückseite bezeichnet: VAN DER BAREN F.). (Fig. 15.)

In der Nische einer dunklen Wand steht auf einem niedrigen gotisch verzierten Piedestale die sehr gut modellierte Bronzestatue der Madonna, die auf ihrem rechten Arme den Jesusknaben trägt und mit der Linken dem Kinde eine Birne reicht. An großen goldenen Knöpfen sind mit blauen Seidenmaschen drei Festons aufgehängt, die in der Farbe harmonisch zusammenstimmen mit dem goldigbraunen Tone des Madonnenbildes; das Kolorit des Blumenkranzes ist nämlich ganz beherrscht von verschiedenen roten und gelben Blüten: Rosen, Chrysanthemen, Nelken, Tulpen, Feuerlilien, Goldregen. Um diese Grundfarben gruppieren sich — malerisch angeordnet und das Kolorit belebend — mannigfaltige, anders gefärbte Blumen: weiße und gelbe Narzissen, weiße und blaue Hyazinthen, weiße Rosen und das grüne Laub: Efeu und Rosenblätter.



Fig. 16 Jan van den Hecke: Früchte (Wien, Kunsthist. Hofmuseum)

Charakteristisch für Barens Malweise ist das eingehende Studium der Pflanzen, die fast photographisch treu wiedergegebene Struktur der Blätter, überhaupt das Überwiegen des zeichnerischen Elements. Mit welch minutiöser Sorgfalt sind doch die zarten Dornen an den Stilen der Rosen gebildet! Nur die ganz voll erblühten Blumen zeigen einen



Fig. 17 Aus dem Storfferschen Miniaturenwerke

breiteren Pinselstrich, eine mehr impressionistische Auffassung, und die tiefer im Schatten an der Wand ruhenden Blätter heben sich in der Färbung ganz wenig vom Hintergrunde ab.

Mit dem Charakter dieses Gemäldes hat das gleichgroße, jüngst noch dem van der Baren zugeschriebene Bild Nr. 1109 (Engerth 674), das Christus an der Martersäule von Blumen umgeben darstellt, nichts gemein. Die ganze Behandlung ist viel weicher, die Blumen, die sich bei van der Baren in geschlossener Linie um die Figur ordnen, sind hier in drei Gruppen verteilt und stimmen in der Malweise ganz überein mit dem Blumensträuße in der Glasvase, der „francico ykens fecit“ signiert ist (Nr. 1103). Daß die Blumen auf diesem Christusbilde tatsächlich von demselben Meister herrühren, bestätigt das Inventar von 1659, das auf Folio 201' unter Nr. 221 das Bild erwähnt[9].

Eher verwandt mit van der Baren scheinen die zwei kleinen Bilder Nr. 1095 (Fig. 16) und Nr. 1096 (weibliche Büsten, Grau in Grau, in Kartuschen — die eine von Früchten, die andere von Blumen umgeben); nur die Farbe der Blätter, die bei van der Baren viel getreuer wiedergegeben ist, deutet darauf, daß wir es auch hier mit einem andern Maler zu tun haben. Wieder hilft das Inventar von 1659 auf den rechten Weg:

Fol. 184, Nr. 124—128. „Fünff Blumstuckh einer Größen von Öhlfarb auf Leinwath, die fünff Sühnn, die Figuren graw in graw .... Alle Originalen von von Eckh“ (Jan van den Hecke).

Die falsche Benennung stammt aus dem Storfferschen Miniaturenwerke, das diesen Zyklus im II. Bande zusammen mit einem ähnlichen Gemälde (L. W. Nr. 96 Contrafait einer Damen, graw in graw) als Nr. 27, 28, 35, 36, 38, 39 abbildet (Fig. 17) und alle sechs dem van der Baren zuschreibt. GUSTAV GLÜCK hat aus der Verschiedenheit der Kartuschen geschlossen, daß die beiden Bilder nicht Gegenstücke seien, sondern das von Früchten umgebene mit dem Damenbildnisse identisch, das andere später hinzugekommen wäre. Aber die Abbildung bei Storffer zeigt, daß die Kartuschen alle verschieden waren; die beiden Bilder stimmen in den Maßen (58 : 42) ganz überein, während das Damenbildnis nach Angabe des Inventars L. W. etwas kleiner war. Allerdings erscheinen bei Storffer sämtliche sechs Bilder in gleicher

[9] „Ein großes Stuckh von Öhlfarb auf Leinwath, warin 3 Festonen von Rosen vnd andern Blumen in der Mitten Christus an der Marterseülen in einem Schildt. In einer schwarczen Ramen, hoch 9 Span 7 Finger vnndt 7 Spann 2 Finger braidt. Das Schildt vnd Festonen Original von Francisco Eykens vnndt der Christus Original von Johann von Hoeckh.“ (Jan van den Hoecke.)

Größe, offenbar, weil das Damenbildnis für die Serie zurechtgeschnitten worden war.

Auf Ferdinand v. Storffer geht auch die Benennung des Bildes Nr. 1145 (Monstranz in blumengeschmückter Nische — 96 : 67 —) als Daniel Seghers zurück. Im II. Bande seines Werkes findet sich das Gemälde als Nr. 45: „Ein Blumenkranz mit blauen Bändern zusamen gebunden worinnen ein Kölch mit der Hostia von Secher" (Fig. 19). Das Bild ist aber identisch mit Nr. 47, fol. 170', des Inventars der Kunstsammlung Leopold Wilhelms[16]) (Fig. 18).

Die Blumen, die zum Schmucke der barock geformten Nische dienen, sind im allgemeinen die selben wie auf dem Madonnenbilde. Wieder ist der Kranz mit blauem Bande befestigt, das oberhalb der Nische in schöner Linie über das Bild geschlungen erscheint. Bemerkenswert ist, daß auf beiden Gemälden aus den dichten Kränzen langgestielte Blumen herausragen. Freilich malen auch andere Künstler oft solche langstielige Blüten: gleichwohl scheint mir die Art, wie van der Baren diese langen Stengel aus dem Blumengewinde hervorragen läßt und damit der Komposition ein gewisses Gleichgewicht, dem dichten Kranze scheinbare Leichtigkeit gibt, charakteristisch.



Fig. 18 Johannes Antonius van der Baren: Monstranz in blumengeschmückter Nische (Wien, Kunsthist. Hofmuseum)

[16]) „Ein Stuckh von Öhlfarb auf Leinwath, warin ein Monstranzen, welche drey Englen halten, darunder geschrieben: O amor, qui semper ardes! darumben drey Festonen mit vnderschiedtlichen Blumen. In einer verguldt aussgeschnittenen Ramen, die Höche 5 Spann 3 Finger vnndt die Braidte 4 Span 6 Finger. Gemacht von dem Herrn Canonico von der Baren."

Engerth (Katalog Nr. 1236) identifizierte das Bild schon mit dem Gemälde des erzherzoglichen Besitzes, behielt aber sonderbarerweise den Namen Daniel Seghers bei, obzwar van der Baren, der Verfasser des alten Inventars, sich selbst als den Maler des Bildes nennt. Bei eingehender Betrachtung zeigen sich übrigens ganz deutliche Unterschiede im Stile der beiden Künstler. Van der Barens Blattgrün entspricht viel mehr der natürlichen Farbe des Laubes, dieser Kunstgattung beschäftigten. Das gründliche Naturstudium hat van der Baren mit Seghers gemein; doch es scheint mir, daß sie beide einen viel größeren gemeinsamen Lehrer vor Augen hatten: den Blumenbreughel, von dem ja auch der berühmte Jan Davidsz de Heem gelernt hat.

Im Vorrate der kaiserlichen Gemäldegalerie befindet sich ein Stilleben (gegenwärtig im Bureau des Professors Dr. v. Schneider), das durch das Inventar

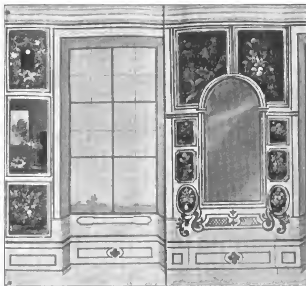


Fig. 19 Aus dem Storfferschen Miniaturenwerke

während Seghers Blätter immer einen schwachen Stich ins Bläuliche haben. Auch strebt van der Baren stets nach einer geschlossenen Linie in der Anordnung der Blumen, gruppiert sie dichter aneinander als Seghers und formt seine Kartuschen einfacher als dieser. In der Regel wird der Hofkaplan Leopold Wilhelms als Schüler oder Nachahmer des berühmteren Jesuitenpaters bezeichnet. Ob die beiden sich persönlich gekannt haben und Seghers den van der Baren direkt beeinflußt hat, wie man aus dem Umstande, daß beide Geistliche waren, zu schließen scheint, läßt sich nicht nachweisen. Sicher verdankt van der Baren den Bildern des Daniel Seghers manche Anregung wie alle andern Künstler, die sich damals mit von 1659 als Werk des J. A. van der Baren beglaubigt ist[18]) (Fig. 14).

Auch dieses Bild ist zeichnerisch sehr gut, in der Farbe — bis auf die malerisch wirksame Paprikaschote („Spanischpfeffer") — weniger glücklich. Storffer bildet es als Nr. 80 im II. Bande seines

[18]) fol. 191', Nr. 161: „Ein Stuckh von Öhlfarb auf Leinwath warin ein Lusthausz, daruor ein Gartten vnd vnderschiedliche Kirbes auf einem Tisch ligen, darzwischen ein Glässel mit zwey Blumen, besser vndten ein Stückhel rothen Spanischpfeffer vnd auf der ander Seithen ein Flygen. In einer schwartz glatten Ramen, hoch 5 Spann 8 Finger vnndt 8 Spann braidt. Original von Johann Anthonio von der Baren ihro hochfürstlichen Durchleücht Hoffcappelan."



Fig. 20 Aus dem Storfferschen Miniaturenwerke

Miniaturenwerkes ab (Fig. 20) und schreibt es dem Ehrenberg zu („Ein Stuck mit unterschiedlichen Kirbes von Ehrenberg"[12]); in Stampart und Prenner: „Prodromus" findet es sich radiert auf Tafel 31 (drittes Bild der ersten Reihe).

Von den übrigen Gemälden des van der Baren, die im Inventare von 1659 verzeichnet sind, ist keines mehr in der Galerie oder im Depot vorhanden. Vielleicht daß sich das eine oder das andere noch im Privatbesitze der kaiserlichen Familie in einem der Schlösser vorfinden dürfte; in der Wiener Hofburg habe ich vergeblich gesucht, ebenso in der Prager Burg, in Schönbrunn und Laxenburg. Einige der Bilder konnte ich nach der Beschreibung des alten Inventars mit Miniaturen im Storfferschen Galeriewerke und mit Radierungen bei Stampart und Prenner identifizieren.

1. L. W. fol. 195, Nr. 182: „Ein Landtschafft von Öhlfarb auf Leinwath, warin ein Taffel mit einem feugelblawen Töpich, darauf ein Kranca von Rosen vnndt ein silber verguldene Schallen mit Weinpören, Pfersich, Bieren vnndt Nespeln, auf der Seithen ein Schreibtischl, warauf ein Buch vnndt ein blaw Glässel, darin zwei Blümel. In einer schwarczen Ramen, hoch 7 Spann vnndt 5 Spann 4 Finger braidt. Original von J. Antonio van der Baren."

Bei Storffer II. Bd. Nr. 46 (Fig. 19): „Ein stuck worauf ein Bocal vnnd Früchten auf einem rothen [in der Reproduction: violett (= feugelblaw)] devich und ruckwerts ein Landschafftl von Höcke."

Bei Stampart und Prenner: Tafel 21, 9. Bild der ersten Reihe.

2. L. W. fol. 216', Nr. 312 und 313: „Zwey kleine Stückhel einer Größen von Öhlfarb auf Holcz, in dem ersten ein Tischel mitt einem grünen Döpich, worauff ein weisze und rothe Weintrauben, ein Küthen (Quitten) vnd zwey Nespel, in dem andern auch ein Tischl ohne Döpich, drauff in einer Schuessel weiß und blaw Weintrauben ligen. Die Ramen schwarts vnd die innere Leistel verguldt, jedes zwey Spann hoch vnd 2 Spann 5 Finger braidt. Beede Originalia von Antonio von der Baren."

Bei Storffer II. Bd. Nr. 90: „Ein stuck mit Weintrauben von Neck. Nr. 93: „Ein stückl worauf ein Schallen mit Weintrauben von Neck" (Fig. 20).

3. L. W. fol. 225, Nr. 362: „Ein Stückhel von Öhlfarb auf Leinwat, ein Glass warin sechs Tulipanen, zwey Roszen vnndt zwey Animonien. In einer schwartzen Ramen, das inner Leistel verguldt, hoch 4 Spann 2 Finger vnd 2 Span 8 Finger braith von dem Canonico von der Baren Original."

[12]) Die Nummern, die Storffer den Bildern im Verzeichnisse gibt, stimmen nicht immer mit den Bildern überein.



Fig. 21 Johannes Antonius van der Buren: Stilleben (Wien, Kunsthist. Hofmuseum)

Bei Storffer II. Bd. Nr. 9t (?): „Ein stuck worauf ein Glass mit Blumen von Höcke“ (Fig. 20).

4. L. W. fol. 284, Nr. 781: „Ein Stückhel von Öhlfarb auf Leinwaet, warin ein Glasz mit vnderschiedlichen Blumen, auf der rechten Seithen ein Steidel mit weissen Johannisbörlen, vnndt auf der linckhen ein grosser Zweyfalter. In einer schwartzen Ramen mit drey geflambten Leistel hoch 2 Spann 7 Finger unndt 3 Spann braidt gnaw. Originial vom obgemelten Herrn von der Baren Hoffcappellan.“

Bei Storffer II. Bd. Nr. 30: „Ein stuck worauf ein glass mit Blumen u. Weinfaltern von Ant. Bahr“ (Fig. 17).

Bei Storffer nicht abgebildet ist Nr. 292 (fol. 213') des Inventars von 1659: „Ein Stuckh von Öhlfarb auf Leinwath, warin die Geburten Chisti in Klain gemacht, auf der Seithen ein Taffel mit einem rothen Döpich, warauf die Opfferung der heyl. drey König stehet. In einer schwareaen Ramen hoch 4 Spann 5 Finger vnndt 4 Spann 6 Finger braidt. Original von dem Canonico von der Baren.“ Ferner Nr. 500 (fol. 240) des Inventars von 1659: „Ein Stuckh von Öhlfarb auf Holcz, warin ein Feston von weisz vnd rothen Weinpören, Khüetten, Pfersich, Nespeln vnnd zwey Blumen. In einer schwartz eben Ramen, hoch 3 Span 7 Finger vnndt braidt 3 Spann genaw. Von dem Canonico Johann von der Baren Original.“

Das alte Inventar beschreibt noch zwei Bilder: fol. 283', Nr. 780: „Ein Stuckh von Öhlfarb auf Leinwaet, warin ein Landschafft. In einer schwartzen Ramen mit drey geflambten Leisten hoch 2 Spann 7 Finger vnndt 3 Spann braith genaw. Original von Herrn Joh. Ant. von der Baren Ihrer hochfürstlichen Durchl. Hoffcappellan“ und fol. 284, Nr. 782: „Ein Landschafftel von Öhlfarb auff Leinwaet, warin ein Wasser zwischen zweyen Steinfelsen flüst. In einer schwartz glatten Ramel 2 Spann 2 Finger hoch vnndt $2^1/_2$ Spann braidt. Original von obgemelten Herrn von der Baren.“

Bei keinem dieser Landschaftsbilder ist von einer Blumenumrahmung die Rede. Möglicherweise ist aber doch eines dieser Gemälde identisch mit dem bei Storffer II. Bd. Nr. 34 abgebildeten: „Ein Blumenstuck mit einer Landschafft ober der Thür, von Antonio Bahr“ (Fig. 17).

Storffer schreibt dann dem van der Baren noch vier Bilder zu, deren Reproduktionen aber so klein sind, daß sie weder zu stilistischer Kritik noch zu einem Vergleiche mit dem Inventare von 1659 ausreichen, zumal es sich um allgemeine, nicht charakteristische Motive handelt[13]).

Ein Porträt des „Herzogs Wilhelm“ (Leopold Wilhelm?), das Storffer gleichfalls dem van der Baren gibt (Nr. 88. Der Heraog Wilhelm in einem Blumen Cranz von Bahr, Fig. 17?), dürfte mit einem Bilde aus dem Inventare von 1659 identisch sein, das dort als Nr. 141 beschrieben ist[14]):

Vielleicht stammt aus dem Nachlasse des Künstlers das Bild Nr. 1356 im Hofmuseum, das bisher mit der Bezeichnung „Vlämische Schule“ ausgestellt war und von Gustav Glück mit Recht für van der Baren in Anspruch genommen wird (Fig. 21).

Durch ein offenes Fenster blickt man in eine Landschaft, in deren Mitte ein kleiner Weiher gelegen ist; dahinter ragt das Türmlein einer Kirche auf. Am Fensterrande links drei kleine Gefäße, rechts ein Glas mit einem Blumensträuße: Tulpen, Rosen, Mohnblumen, Goldregen u. a. An der Fensterwand ein mit rotem Teppiche bedeckter Tisch, darauf zwei Bücher, zwei Schmuckkästchen mit allerhand Kostbarkeiten, daneben eine offene Taschenuhr, ein Zweig mit Pfirsichen, ferner eine Streubüchse, ein Teller mit einer angeschnittenen Melone und einer ganzen Frucht, dann Trauben, Zitronen usw.; neben dem Fenster ein Aufsatz, darauf eine schwarae Vase mit lichten Ornamenten.

Es ist zweifellos ein Werk des van der Baren: die Komposition entspricht ganz dem oben genannten Bilde Nr. 182 des alten Inventars (bei Storffer Nr. 46, Fig. 19), die Behandlung der Blumen ist die gleiche, dieselbe feine Zeichnung der zarten Dornen an der Rosenknospe, die langgestielten Blumen; eine braunrot geflammte Tulpe, die mir für van der Baren charakteristisch erscheint[15]), kommt in denselben Umrißlinien vor wie auf dem Madonnenbilde, ebenso

[13]) Es sind dies: Nr. 53 „Ein kleines stückl worauf ein Glass mit vier Rosen von Bahr.“

Nr. 55 „Ein Ovalstückl, worauf ein Glass mit Blumen von Bahr.“

Nr. 79 „Ein Stuck worauf ein Glass mit Blamen von Bahr.“

Nr. 94: „Ein Blumenstückl von Antonio Bahr.

[14]) „Ein Stuckh von Öhlfarb auf Khupffer, warin ihro hochfürstlichen Durchleucht Ertzherzoghen Leopoldi Wilhelmi etc. Contrafait in Profil gemacht, welches mit drey Festonen von unterschiedlichen Blumen gesierth. In einer schwartz eben Ramen, hoch 7 Spann 3 Finger vnndt 6 Spann 2 Finger braidt. Die Blumen Original von Daniel Seghers vnnd das Contrafait von Johann von Hoeckh.“

[15]) Wenn man das häufige Erscheinen einer bestimmten Blume überhaupt als charakteristisch auffassen darf, wäre neben den braunrot und blaugrau geflammten Tulpen noch eine ganz eigentümliche blaue Bohnen- oder Wickenblüte zu erwähnen, die mir sonst nur noch auf den Bildern der Delfterin Maria van Oosterwijck begegnet ist, und die Liebe für Goldregen und andere Schmetterlingsblütler.

eine erblühte Rose. Sogar das blaue Band kehrt wieder, diesmal als Uhrenband, und das gleiche schöne Blau zeigt das Futter des Schmuckkästchens. Die Einbände der Bücher, die Juwelen, die Früchte, eine zerbrochene Scheibe im Fenster, das alles ist mit derselben Sorgfalt studiert und mit dem gleichen Raffinement in der Zeichnung wiedergegeben, die wir von den anderen Werken des Künstlers her kennen. Interessant ist das Gemälde, weil es ungefähr eine gemalt hat oder wie das Blumenmaler sonst zu tun pflegten, von anderen Künstlern machen ließ, ist nicht nachweisbar. Wahrscheinlich hat er auch den figuralen Teil selbst ausgeführt, denn sonst hätte er den Namen eines eventuellen Gehilfen in seinem Inventare wohl kaum verschwiegen.

Hier wären nun die drei Bilder zu besprechen, die van der Baren in seinem Testamente beschreibt (vgl. oben S. 69).



Fig. 22 Johannes Antonius van der Baren: Blumenstück (Stift Heiligenkreuz)

Vorstellung von den Landschaftsbildern des Künstlers gibt. Und seltsam: während van der Baren die Blumen und alles, was diesseits des Fensters erscheint, mit peinlichster Genauigkeit zeichnet, mit sichtlichem Vergnügen den feinsten Verästelungen des Blattgerippes nachspürt, ist die Landschaft draußen ganz impressionistisch mit kecken Strichen hingeworfen. Atelier- und Freilicht auf einem Bilde vereinigt ...

Ob van der Baren die Figuren für jene Bilder, die blumenumrahmte Darstellungen zeigen, selbst

Ein Gemälde ist für den Altar in Caudenberg bestimmt:

„.... in forma eines Fensters, aus welchem man, wie von einer Oratorio in eine Kirchen schanet, unten vnd oben geziehret mit Blumen Festonen, alwo in der Mitte eine metallene Statua unser lieben Frauen ist auf eine Pidestalle mit der Inscription meines Namens......“

Ob das Gemälde wirklich nach Caudenberg gekommen ist, steht nicht fest. Die Klosterkirche zu

Caudenberg wurde im XVIII. Jh. durch die neue Kirche zu St. Jakob verdrängt. Die Bilder der alten Kirche wurden verkauft, darunter der St. Ildefons von Rubens (jetzt im Wiener Hofmuseum Nr. 834). Von einem Werke des van der Baren wissen die alten Verzeichnisse nichts (Mitteilung Henri Hymans).

In der Galerie des Stiftes Heiligenkreuz befindet sich ein Gemälde, das mit der Beschreibung des wird man das Bild wohl nicht mit dem dort beschriebenen identifizieren dürfen. Vielleicht haben wir es mit einer Wiederholung zu tun. Daß van der Baren seine Studien und Skizzen immer wieder benutzte und ganze Umrisse einfach kopierte, wurde eben vorhin bei der Besprechung des Fensterbildes im Hofmuseum erwähnt und zugleich auf die Ähnlichkeit in der Komposition dieses Bildes und eines nur



Fig. 23 Vlämisches Muster der Richtung des Philipp van Thielen: Blumenstück (Gemäldegalerie in Schleißheim)

für Caudenberg hinterlassenen Marienbildes übereinstimmt, nur fehlt die Signatur. Auf dem Piedestale steht nicht der Name des Künstlers, sondern folgende Dedikation:

„Virtutum omnium flori virgini matri penicilli sui ductu florentes hos colores dedicabat et altari huic appropriabat."

Der Inschrift fehlt das Satzsubjekt: der Autorname. Eine Übermalung ist nicht zu bemerken und, da das Testament die Signatur ausdrücklich erwähnt, in der Reproduktion bei Storffer erhaltenen Gemäldes hingewiesen. So mag der Maler auch den Entwurf zu dem Madonnenbilde zweimal ausgeführt haben.

Im handschriftlichen Inventare der Stiftsgalerie wird das Gemälde dem Seghers zugeteilt; derselbe Namen steht mit Bleistift geschrieben auf der Rückseite des Bildrahmens. Über die Provenienz des Bildes ist nichts bekannt. Die Umtaufe auf den Namen Johannes Antonius van der Baren ist nicht nur durch die Übereinstimmung mit dem archivalischen Mate-

riale, sondern auch durch stilistische Untersuchung zu rechtfertigen. Der farbige Totaleindruck entspricht ganz dem Madonnenbilde im Wiener Hofmuseum. Wieder stimmt das Kolorit der Blumen sehr fein mit der goldbraunen Farbe der Statue zusammen. Die Festons sind wie auf dem Wiener Bilde an goldenen Knöpfen mit blauen Maschen befestigt. Efeuranken und Mohn, Rosen, Tulpen, Nelken und Narzissen und alle Blumen, die van der Baren dort gemalt hat, kehren hier wieder; auch die blaue Blüte, die als eigentümlich erwähnt wurde, findet sich da wie dort. Es ist die gleiche zeichnerische Behandlung des Sujets; die malerische Wirkung liegt mehr in der Farbenwahl und Harmonie als in der Pinselführung.

Die Gemälde, die van der Baren den Testamentsvollstreckern zugedacht hat, beschreibt er folgendermaßen:

„.... Zwei Stuck Mahlerey zimblich groß, das eine unsre liebe Frauen mit Blumen orniert mit dem Kindlein auffen Schoß vnd Kinder in Manier wie Engln, so die Festonen halten mit Zirrath von blauen Bandeln, vnd eine große Cronen von Blumen in der Höche in der Mitte. Item das andere etwaß kleinere auch mit 6 Festonen von Blumen worinnen zwey Sonnenblumen, vnd rote Rosen, so auff ein Castell hangen, und eine Landschafft in der Mitten, alles ohne Figuren .....“ (Diese Beschreibungen sind der deutschen Übertragung des Testamentes entnommen, die mit dem Originale im Archive des Landesgerichtes in Wien aufbewahrt wird.)

Auch über das Schicksal dieser beiden Gemälde, von denen das erste dem Madonnenbilde des Hofmuseums, das zweite dem bei Storffer reproduzierten Landschaftsbilde verwandt gewesen zu sein scheint, ist nichts bekannt.

Außerhalb Wiens trägt meines Wissens nur ein einziges Bild den Namen van der Baren (Nr. 396 der königlichen Gemäldegalerie in Schleißheim, Fig. 23). Dem D. Seghers war es früher zugeschrieben und Bayersdorfer brachte es zum ersten Male mit dem Namen unseres Künstlers in Verbindung. Diese Taufe schien mir von vornherein grundlos und zweifelhaft; denn woher sollte Bayersdorfer eine so sichere Kenntnis der Art des van der Baren gehabt haben, da doch die in Wien unter diesem Namen ausgestellten Bilder vier verschiedenen Malern gehörten? Der neue Katalog meldete aber, das Bild sei **signiert**. Auf meine Anfrage teilt mir nunmehr der Direktor, Herr H. Bayer, mit, daß die angebliche Signatur nicht mehr zu finden sei und auch Professor Hauser, der sie bei einer Restaurierung des Bildes gesehen haben wollte, nicht in der Lage ist, sie zu zeigen. Damit ist wohl die Frage nach der Signatur erledigt. Das Bild selbst aber spricht gewiß nicht für die Autorschaft des van der Baren. Es zeigt in einer Kartusche die sitzende Madonna mit dem Kinde (Grau in Grau); darum schlingt sich — nicht ein Kranz, sondern vielmehr — ein ganz lockeres Geranke langstieliger Blüten und Blätter; die von van der Baren bevorzugten Schmetterlingsblütler fehlen ganz, die Tulpen sind nur durch ein einziges Exemplar vertreten. Eine ganze Menge bunter Insekten tummelt sich zwischen den Blumen. Van der Baren aber, dem doch sonst jede Gelegenheit zu minutiöser Kleinmalerei und Tiftelei willkommen war, hat diesen bunten Farbenwundern fast gar keine Beachtung geschenkt und nur ganz ausnahmsweise einmal Insekten gemalt. Das einzige van der Baren verwandte Stilmoment wäre die fast porzellanähnliche Kälte mancher Blütenform. Die aber ist bei ihm nicht Regel und findet sich auch bei vielen anderen Malern dieses Genres. Wenn man schon nicht bei dem Namen Seghers bleiben will, scheint mir das Bild eher in die Nähe des Philipp van Thielen zu gehören.

Mit den hier besprochenen Werken ist aber die Tätigkeit des Johannes Antonius van der Baren wohl kaum erschöpft. Es ist doch nicht anzunehmen, daß der Künstler vor seiner Übersiedlung nach Wien und dann später daselbst nichts weiter als die zwölf Bilder für Leopold Wilhelm gemalt und daß von seinem Nachlasse sich nichts oder nur die zwei Bilder erhalten haben. Da und dort im Privatbesitze wie in öffentlichen Galerien mag noch versteckt, „unbekannt“ oder mit stolzeren Namen bezeichnet, ein Werk von seiner Hand hängen.

Anhang

I. Testament des J. A. van der Baren (Archiv des Landesgerichts. Obersthofm: Testmt. Nr. 7. de anno 1686).

In Nomine Sanctissimae Trinitatis, Patris, et filii, et Spiritus Sancti Amen.

Ich Unterschribener Joann: Anton Van der Baren Priester Vndt Thumbher Von Soigny Ihro Durchleuchtigster hochheit Leopoldi Guilielmi Erzherzogen Von österreich Seeligster gedächtnuß Vorhero gewester, nun mehro aber Ihro Kay. Maytt. Leopoldi Primi Capellan; in betrachtung der Umbständtigkeit deß Menschlichen lebens, Vornemblich in dieser Concurrenz der Pest, habe durch dieses gegenwertige Instrument meinen lezten Willen, oder Testament wollen declarirn. Zum Ersten halte ich für gut ualidum Vnd legitimum mein Testament, welches ich zu Brüssel in mein Zimmer in meinem Schreibtischl habe gelassen, so geschriben, Unterzeichnet Vnd

Verpetschirt, Vnd über dieß noch ausgeschlossen Und verpöttschirt auf Vnterschidene orth durch den Notarium publicum M. Cornelium Dandolet, Vnd, wie auff den rücken gemerckt stehet, gepassirt in forma Vor Ihme, Vnd gewisen Zeugen; also das mein Brueder Pontian, Meine Schwester Elisabeth, Vnd die Kinder meines Brueder Philippi Seel (: wol zu Verstehen, die jenige so in Kein Closter profession, oder gelübt gethan:) als drey Theill meine Völlige Erben sollen Verbleiben über alles was über bleiben wird, nach denen meine schulden (: wofern einige darsein werden:) bezalt werden seyn. Die legaten, so ich in selbigen zu Brüssel ligenten Testament gemacht hatte, cassire ich gänzlich weillen ich sie selber mehrern theils Vollbracht Vnd die Persohnen gestorben seyn, ausgenommen mein Herr Brueder Probst von Caudenberg.

Wan nun Gott dem Allmechtigen gelieben solte, mich alhier zu Wienn aus dieser Welt zu ruefen, so befehl ich mein arme Seel in seiner grundlosen Barmherzigkeit Und bitte demütiglich, das meinen Testamentariys geliebe meinen leib begraben zu lassen, simpl, Und ohne einzigen pomp in S. Michaelis Kirchen, ohn weit meinen Benefia Altar der heylligen Apostelln; Und begehre in solchen fall, Wan dieses geschehn, daß die 200. Messen (so ich specificirt, das Kurz nach meinem absterben zu Brüssel solten gelesen werden:) alhier Zu Wienn gelesen werden. Im übrigen wo fern ich Villeicht Unrechtes gueth besizen möchte, solle man denen Mendicanten christlichen 520 f distribuiren.

Die 400 teutsche gulden, so mir durch Legat im Testament Von Ihro durchl. den Erzherzog Seel. seindt Vermacht worden, mit sambt dessen interesse (: weillen man mirs de jure schuldig ist, sintemahlen man das pare gelt, worauff der Erzherzog deß assignirt hatte, weggenommen, mit Vorstrechen Wider zu restituiren, Vnd man denen P. P. Societatis Jesu jährlichen interesse gibt, Wie mir Ihro Kay. Maytt. mündlich hat gesagt, Vnd nicht ein Kreuzer Von Praesidenten habe bekommen, Vnd ohngerecht Ihro Maytt. Befehl nun nach 17. Jahren nicht habe bekommen können:) lasse ich zur Fundation eines Beneficiy, als wie ich schon vor Viellen Jahren resoluirt gehabt, belastet mit 3. Messen Wochentlich für meinen guetthäter deß Hauses von Österreich, Zur labung meiner, Vnd aller meiner befreundten Seelen, als nemblichen am Montag Von Reqniem, Donnerstag Von Unser lieben Frauen, Vnd am Freytag Wieder von requiem. Die Collation dieses Beneficiy soll alzeit Verbleiben bey den ältisten meiner Verwandtschafft, welcher dasselbe wird müssen conferiren auch an einen Unserer nechsten befreundten, der darzue wird bequem sein, oder sich mit aller ersten bequem wird machen, mit dem Beding, das dieser auch wird trachten seinen befreunden zu helffen, und bey Zu stehen. Vnd im Fall der Ältisten meiner Familie, oder Freundschafft auch geistlich were, so wird Er es selber können geniessen mit den lasten wie obgemelt, Vnd nach dessen absterben wird es der Ältiste wider conferiren. Im übrigen bitte ich meine H. Testamentarios hierunten benennet, daß Ihnen geliebe Ihro Kay. Maytt. umb freyheit, Vnd aggregation zu bitten, dieselbe Summa zu können bekommen; Vnd in Niederlandt frey über zu schicken Vornemblich, weillen es ein legatum ad pias causas Vnd Von mir weiter ad continuas preces applicirt wird, welche biß dato propter insolutionem nicht haben können geschehen. Meine Testamentariy Und Erben in Niederlandt sollen trachten dieses auff guete grundt Vnd renten anzulegen.

Zu Executores alhier zu Wienn bitte ich demütiglich Ihro Gräffl. gnad Petrum Ernestum Von Mollorth [16]) dasselbe dirigiren wollen, wie auch ......? Ihro gnaden Freyherr Von Vnverzagt, gewesten Cammerherrn deß Erzherzogen Leopoldi Guilielmi piae memae. Anjezo aber alle beede Cammerherrn Ihro Kay. May. Leopoldi Primi; Sie demütiglich bittend, alles nach diesen meinen Willen Vnd disposition Zu Willen thun, Vnd also bald dieses originalij eine oder Zwey copien nach Brüssel an meinen bruedern Pontiono Von der Baren, Wohnhafft in der Kayser Strassen gegenüber den Kayser ohnweit der E. E. P. P. Jesuwitter Zu übersenden; Vnd wofern sie diese Barmherzigkeit mir wollen Erweisen destinire ich Ihnen Zu einer kleinen gedächtnuß Zwey Stuck Mahlerey Zimblich groß, das Eine Unsre liebe Frauen mit blumen ornirt mit den Kindlein auffen Schoß Vnd Kinder in manier wie Engln, so Festonen halten mit Zirrath Von blauen bandeln, Vnd ein grosse Crone von Blumen in der höche in der Mitte. Item des andern etwaß kleinere auch mit 6 Festonen Von Blumen worinnen Zwey Sonnenblumen, Und rote rosen, so auff ein Castell hangen, Und ein landtschafft in der mitten, alles ohne figuren; Von diesen Zweyen solle der H. graff Von Mollarth auskiesen, welches Ihme geliebet, oder in welchem Er sein Wohlgefallen möchte haben. Alle meine mobilien soll man Verkauffen, Und zu gelt machen, außgenomen die gemählte, so Von meiner Handt seyn, oder Von guete Meister, oder Von mir retouhirt; diese wird man wohl einpacken umb in Niederlandt können zu schicken, jedoch wohl zu Verstehen, Wofern es meine Erben ratsamb befinden,

[16]) Im Original: Molaer.

den es ist nit ratsamb, das gemählte, so mit studio ausgearbeitet, Vor schlechten preiß solte Verkaufft werden, als wie hier leichtlich geschieht. An meinen diener Hanß Bartlmo Auchter, wo fern Er noch bey mir dienet, lasse icb 30 fl in gelt, damit Er achtung gebe auff die Mahlereyen Zu rollen Vnd einsupacken: Item vor mich zu bitteo Item lasse ich Ihme auch alle die rohe Ungemahlte Tüecher alle Farben, Vnd Pembsel, Vnd was sum mahlen gehört, ausgenommeo den reihstein Voo Porfil mit sein Molet so wider in Niederlandt dienet. Item ausgenommen alle meine Schetzen von Blumen, Zeichnungen, Vnd Printen. Welche man In Niederlandt soll senden, nach der meinung und adris meiner Erben. Das gemahlen bild Von blumen in forma eines fensters, aus welchem man, wie Von einer Oratorio in eine Kirchen schauet, Unteo Vnd oben geziehret mit hlumen Festonen, alwo in der Mitte eine Metallene Statua Unser lieben Frauen ist auf eine Pidestalle mit der Incription meines nahmens, bitte ich meine Erben dem Altar auf Caudenberg zu lassen, alwo Es sich wohl schickeo wird, das auch das obhenante Beneficium fundirt werde, su welchem Ende, Und su melioration das obgemelte, werden meine Erben ooch 500 Niederländ. gulden anwenden, Zu mehrer Ehr Gottes, Und nmb Unser Seelen Seeligkeit Vnd labung zu bitten. Amen.

Zu Zaichen der Wahrheit hab ich dies mein Testament oder leztern Willen, Vmb an dem Jenigen so zu Brüssel liget zu füegen, Vnd executirt su werden gezaichnet, Vnd Verpöttschirt; biehey reseruirend alzeit dis gegen weitige Instrument oder Codicill su können amplificiren, dominniren, brechen und nach meinen belieben. Geschriebeo am S. Ludovicitag 1679 Mense Augusto. quod attestor.

Wienn in Österreich.

Joannes Antonius vao der Baren.

II. Testamentum Joannis Antonii van der Baren Canonici quondam Sonegiensis, Sacre Cesare maiestatis sacellani, Vienne Austrie. Julii, 1683. 13.

Inclusum hoc meum Testamentum, qnod propria manu scripsi et subsignavi iterum approbo et confirmo, ijs tamen esceptis, que ad fundationem beneficij spectant, voloque ut eius loco Heredes mei Centum Imperiales ad certam Hipotecam applicent, ut inde ex annuo interesse missas pro mea intenœ fieri curent: casso itaque ea, que de heneficiy fundatione in hoc incluso Testamento scripta sunt. Preterea volo, vt famnlo meo Joanni Bartoloui Aucbter, vltra ipsi assignatos triginta florenos, adhuc triginta addant quod si hene se gesserit ac mibi adstiterit, volo ut mei Heredes ad huc eum remunerent. Testorque propria mea Scriptione et Subscriptione et Sigilli oppositione meam hanc vltimam esse voluntatem, ad maiorem dei gloriam. Jœs Antonius van der Baren.

10. Julij 1683. Vienne Austriæ.

Heundt dato den 31. Xbris 686. ist dises Testament samht inligenden codicill eröffnet, publiciert Vnd bedacht genomheo worden. actum Wienn ot Supra. VICTOR FLEISCHER

NOTIZEN

Denkmäler der deutschen Kunst

Dank Althoffs und Boors Energie ist ein Unternehmen ins Leben gerufen worden, welches von der größten Bedeutung für alle Gebiete der Kunstwissenschaft werden dürfte. Der im vorigen Jahr entstandene „Deutsche Verein für Kunstwissenschaft" stellte sich die Aufgabe eine systematische Publikation sämtlicher Denkmale der deutschen Kunst zu begründen, die eine Analogie zu den Publikationen der Monumenta Germaniae historica bilden würde. Die Ausarbeitung eines Arbeitsprogrammes und Organisationsstatutes für das Unternehmen wurde Professor Dehio in Straßburg, Professor Goldschmidt in Halle und dem Gefertigten anvertraut, deren Elaborat von der im August stattgefundenen Vorstandssitzung des Vereines genehmigt wurde.

Die „Denkmäler der deutschen Kunst" werden danach eine Quellensammlung der deutschen Kunst sein, in der die kunstgeschichtlich wichtigen Denkmalgruppen methodisch veröffentlicht werden. Die Gruppierung erfolgt nach chronologischen und sachlichen Gesichtspunkten unter steter Berücksichtigung der stilistischen Zusammengehörigkeit. Bei der Bearbeitung der einzelnen Denkmalgruppen wird das ganze Material zu benutzen und daraus bei anzustrebender Vollständigkeit alles für das gegebene wissenschaftliche Problem Bedeutende zu veröffentlichen sein. Die bildlichen Reproduktionen werden von einem Kommentar begleitet, welcher nebst ergänzenden Beschreibungen alles enthalten soll, was über die Entstehung der einzelnen Denkmale nach Ort und Zeit, Künstler und Auftraggeber durch äußere Daten und Kritik festgestellt werden kann. Die Publikationen sollen sich nicht auf Denkmäler beschränken, welche in den Grenzen des jetzigen Deutschen Reiches entstanden sind, sondern alle Denkmäler umfassen, welche das künstlerische Schaffen der deutschen Nation zum Ausdruck bringen oder damit in unmittelbarem Zusammenhange stehen.

Nach den oben angeführten Prinzipien wurden vier Hauptsektionen (Architektur, Skulptur, Malerei, Kunstgewerbe) gebildet, je mit einer Reihe von Abteilungen, die den einzelnen Denkmalgruppen entsprechen, und die Vorstände der einzelnen Abteilungen gewählt. Diese Vorstände bilden die Denkmälerkommission, der die Durchführung der Publikationen übertragen wurde. Sie besteht aus fünfzehn Mitgliedern und ist im übrigen ähnlich organisiert wie die Zentraldirektion der Monumenta Germaniae historica. Österreich ist darin durch Hofrat Wickhoff (als Leiter der Abteilung der deutschen Handzeichnungen) und den Gefertigten (als Leiter der Abteilungen der Malerei der Völkerwanderungszeit, der karolingischen Malerei, der monumentalen Malerei der romanischen und gotischen Periode und der Büchermalerei der gotischen Periode) vertreten. Die Leiter der einzelnen Abteilungen werden sich ihre Mitarbeiter wählen, die ähnlich wie bei der Monumenta Germaniae historica eine dauernde Anstellung bei dem Unternehmen finden sollen.

Es ist zur Genüge bekannt, welche Bedeutung den Monumenta Germaniae historica für die Entwicklung der deutschen Geschichtswissenschaft und der historischen Disziplinen überhaupt beizumessen ist. Die führende Stellung, welche die deutsche Geschichtsforschung in der ganzen Welt einnimmt, ist in erster Reihe auf die fundamentale Umwälzung in der historischen Methode zurückzuführen, welche auf der kritischen Bearbeitung der Quellen beruht, wie sie zum erstenmal den Publikationen der Monumenta Germaniae historica zugrunde gelegt wurde.

Eine nicht geringere Bedeutung dürften aber die Denkmäler der deutschen Kunst für die Geschichte der deutschen Kunst und Kunstgeschichte im allgemeinen erlangen. Niemand wird sich darüber täuschen können, daß die Erforschung der deutschen

Kunst heute erst in den Anfängen ist, etwa auf dem Standpunkte, auf dem die Erforschung der deutschen Geschichte zu Beginn des XIX. Jhs. war; denn über einzelne große Perioden wissen wir beinahe gar nichts, andere kennen wir nur vom Gesichtspunkte sporadischer zusammenhangloser Monumente. Durch allgemeine Spekulationen und Deduktionen, mögen sie noch so geistreich sein, können diese Lücken nicht ausgefüllt werden, da kann nur die methodische Durchforschung und Veröffentlichung des gesamten kunstgeschichtlichen wichtigen Materials Abhilfe schaffen, wie sie in den „Denkmälern der deutschen Kunst" geplant wird. Die dabei durchgeführte Organisation der Arbeit auf streng wissenschaftlicher Grundlage ist vielleicht noch wichtiger, als die Publikationen selbst. Die reichsten und prunkvollsten Veröffentlichungen bleiben steril, wenn es nicht Forscher gibt, welche fähig und bestrebt wären, den Inhalt solcher Publikationen in historische Erkenntnisse umzusetzen. Es beschäftigt sich zwar heute eine Reihe ausgezeichneter Forscher mit der Geschichte der deutschen Kunst, doch dürfte man kaum behaupten können, daß an der Erforschung der Geschichte der deutschen Kunst auch nur beiläufig mit jener Intensität gearbeitet wird, wie an der Erforschung der deutschen Geschichte. Das dürfte durch Publikationen allein kaum geändert werden können. Wohl ist aber eine Wandlung zu erwarten, wenn eine Reihe von Abteilungsleitern und Mitarbeitern der „Denkmäler der deutschen Kunst" sich durch Jahre der kritischen Vorbereitung der einzelnen Publikationen widmen wird. Die dabei gewonnenen Erfahrungen, die notwendig damit verbundene Durchforschung einzelner Perioden der Geschichte der deutschen Kunst und nicht zuletzt die Konzentration der Gelehrtentradition bei einer großen Anzahl von Forschern auf das Gebiet der deutschen Kunstgeschichte dürften noch wichtiger werden, als die Publikationen selbst.

Und am wichtigsten die damit verbundene wissenschaftliche Vertiefung der Kunstgeschichte. Auf keinem anderen Gebiete der historischen Wissenschaften dürfte die Unklarheit über die Ziele und die Methode der Forschung so groß sein, wie in der Kunstgeschichte, wo beides wie in anderen Disziplinen im XVIII. Jh. dem Ermessen und den Neigungen der einzelnen Autoren überlassen wird, was zu den Hauptursachen gehört, warum die Kunstgeschichte noch heute nicht in dem Maße von dilettantenhaften Versuchen befreit ist, wie es bei allen anderen exakten Wissenschaften schon längst der Fall ist. Wenn aber eine Reihe junger Forscher bei den Arbeiten in den einzelnen Abteilungen durch Jahre dazu erzogen wird, jenseits aller aprioristischen Theorien, vor allem die schriftlichen und bildlichen Dokumente der Kunst auf ihre Glaubwürdigkeit zu prüfen und aus dem kritisch durchforschten Material jene Schlüsse zu ziehen, welche als objektive historische Bereicherung unseres Wissens den Quellen zu entnehmen sind, wird sich bald eine ähnliche Vertiefung der Methode und eine ähnliche Selbstverständlichkeit der wissenschaftlichen Ziele auch in der Kunstgeschichte einstellen, wie sie die allgemeine Geschichte nicht zuletzt den Monumenta Germaniae historica zu verdanken hat.

Das alles wird aber zweifellos auch für die Denkmalpflege von größter Bedeutung sein. Woran unser Verhältnis zu alten Denkmalen krankt, ist weit weniger der Mangel am Interesse — selten war es so allgemein — wie vielmehr das Dilettantentum in der Kunst und Kunstwissenschaft. Dagegen helfen keine administrativen Palliative. Wie dem künstlerischen Dilettantismus der Boden nur durch die Hebung der künstlerischen Kultur entzogen werden kann, so kann der schädigende Einfluß des antiquarischen Halbwissens nur durch die Vertiefung des wissenschaftlichen Niveaus gebrochen werden, wie sie von den geplanten Publikationen zu erwarten ist. M. D.

Konservierung der Steinskulpturen

Aus den Berichten der Berliner Versuchsanstalt entnehmen wir folgenden Passus, der eine für die Konservierung der Steinskulpturen wichtige Mitteilung enthält:

„Für den Architekten des Zeughauses in Berlin wurden Sandsteinproben aus dem figuralen Schmucke des Zeughauses daraufhin geprüft, ob der Stein durch Behandlung mit verschiedenen Fluaten gegen die Einwirkung der Witterung widerstandsfähiger gemacht werden kann.

Das Probematerial war ein gelbgrauer, feinkörniger Sandstein ($r = 2{\cdot}069$, $s = 2{\cdot}632$, $d = 0{\cdot}786$, $n = 0{\cdot}214$).

Proben des Sandsteines wurden mit Wasser getränkt und 25mal ausgefroren, dann getrocknet, fluatiert und nun 50mal dem Froste ausgesetzt. Andere Proben wurden sofort nach dem Herausschneiden aus den Blöcken getrocknet, fluatiert und ebenfalls 50mal gefroren.

Die nicht fluatierten Proben sandeten und bröckelten während der Frostbeanspruchung ab, die flua-

tierten dagegen erlitten selbst während des 50maligen Gefrierens weder Absandung noch sonstige äußerlich wahrnehmbare Veränderungen."

Monumenta deperdita

1. Die Marien- und Wenzelskapelle in Brünn. Im heurigen Frühjahre ließ der Stadrat von Brünn die Marien- und Wenzelskapelle auf dem Dominikanerplatze in Brünn demolieren. In der durch Verständnislosigkeit der letzten Jahrzehnte an alten Kunstdenkmalen so arm gewordenen Stadt ist eine frühgotische Anlage von seltener Schönheit und von großem historischen Interesse zerstört worden. Die Z. K. hat für den Bau seit dem J. 1904 fast ununterbrochen gekämpft. Doch schließlich siegte der „Verein der Hausbesitzer von Brünn," der sich gegen die Erhaltung aus „ästhetischen, moralischen und hygienischen" Gründen ausgesprochen hat und die Freunde des alten Denkmales „chauvinistische Altertumsverehrer" nannte. Diesen als Ersatz für das verlorene Kunstwerk versprach man irgendwo einen Bau ausführen zu lassen, der in den Formen der zerstörten Kapelle gehalten wäre.

2. Nona. Zwei Wagenstunden von Zara, am Rande einer grandiosen Steinwüste, die am Horizonte von der schneebedeckten Bergwand des Velebit begrenzt wird und sich bis zum Meere zieht, liegt Nona, die römische Ruinenstadt, ein Dorf von dessen Vergangenheit gewaltige Monumente erzählen oder bis vor kurzem erzählten. Die Überreste des römischen Tempels, der in der Mitte des Ortes stand, verwandelten sich in den letzten Jahren in einen Steinhaufen: man hat sie zerschlagen, um Steinmaterial zu gewinnen. Eine venezianische Kirche aus dem XII. Jh., ein höchst merkwürdiges, glänzend erhaltenes Denkmal, hat man aus demselben Grunde mit Dynamit gesprengt — der Bau war so felsenfest, daß man ihn nicht anders zerstören konnte. Wenn etwas Ähnliches in der Türkei geschehen würde, so wäre wohl die ganze gebildete Welt empört über die orientalischen Zustände und den Vandalismus der Barbaren.

3. Zwei Renaissancehäuser in Pardubitz.

A: „Im heurigen Frühjahre sind zwei prächtige, relativ gut erhaltene Renaissancehäuser auf dem Hauptplatze von Pardubitz niedergerissen worden. Die Z. K. und alle Freunde der alten Stadt und der alten Kunst protestierten umsonst dagegen."

B: „Es ist wohl schwer, Privatgebäude zu retten, da in Österreich durch die Steuerbefreiung der Neubauten eine staatliche Prämie für die Zerstörung alter Häuser verliehen wird. Aber die Gemeinde hätte die Häuser kaufen sollen. Der alte Stadtplatz von Pardubitz gehört zu den schönsten in Böhmen und wenn z. B. die Stadtvertretung von Hildesheim alle Privathäuser auf dem Rathausplatze angekauft hat, um sie danernd zu erhalten, so dürfte man um so mehr etwas Ähnliches dort erwarten können, wo die Vergangenheit eine so große Rolle im nationalen Leben der Gegenwart spielt, wie in Böhmen.

A: Die Häuser gehörten der Gemeinde.

Zur Hebung des Fremdenverkehrs

Im letzten Jahrgange dieser Blätter versuchten wir die Aufmerksamkeit auf die märchenhafte efeuumsponnene Klosterruine von Tkon auf der Insel Pazman zu lenken, die an Stimmung und poetischem Reiz nicht ihresgleichen in Österreich hatte. Der Touristenverein Liburnia hat diese Ruine gepachtet, um sie zur Fremdenherberge einzurichten, und begann seine Tätigkeit damit, daß er die Efeuhülle beseitigen ließ.

Nachahmungen italienischer Quattrocentrobilder in der Pfarrkirche zu Aspach

Pius II. hatte während des Konzils zu Basel neben anderen Pfründen auch die Kuratie der Pfarre zu Aspach in Oberösterreich inne. Für diese scheint er eine besondere Vorliebe gehabt zu haben — dies beweist ein von ihm für die Pfarrkirche verliehener Ablaß und das Geschenk, das er nach der Tradition als Papst der Kirche übersandte. Er soll derselben nicht weniger als 12 große Bilder der Apostelmartyrien geschenkt haben.

Im Hochschiff der sehr alten, basilikal angelegten Kirche hängen nun tatsächlich 12 ungefähr $1^1/_2 m \times 2 m$ große Bilder mit fein gedrechselten lateinischen Distichen darunter. Die Bilder sind jedoch auf Leinwand gemalt und unzweifelhaft barock — etwa aus der Zeit um 1700.

Die einzelnen Figuren tragen nach der Art des XVII. Jhs. arrangiertes Kostüm, die Gesichtszüge derselben haben den barocken Typus, die Beleuch-

tung und selbst manche Kompositionselemente sind ebenso entschieden barock. Dennoch unterscheiden sie sich in manchem von gleichzeitigen Werken und hinter dem barocken Schleier zeigen sich wenigstens die Umrisse italienischer Quattrocentobilder. Zunächst fällt das Verhältnis der Vordergrundfiguren zum Bildumfange auf, die weit kleiner gehalten sind als üblich. Sodann ist es die Anzahl der ganz quattrocentistisch verteilten müßigen Zuschauer, die zusammen mit phantastischen Architekturhintergründen auf allen Bildern auftreten, die an Älteres erinnert. Auf einem Bild endlich ist sogar am Rande eine Figur mit individuellen Zügen zu erkennen, die sich durch die auffallende Blickrichtung ganz ähnlich wie ein quattrocentistisches Selbstporträt präsentiert. Auch in der Komposition ist ein gewisses Schwanken zwischen Altem und Neuem bemerkbar, das der Auffassung der Bilder etwas Unsicheres verleiht und recht seltsam mit der unzweifelhaften Routine des Malers kontrastiert.



Fig. 24 Gemälde in der Pfarrkirche zu Aspach

Ich glaube daher annehmen zu können, daß die Kirche tatsächlich von Papst Pius II. geschenkte

italienische Gemälde besessen hat, daß dieselben aber bereits vor 200 Jahren so sehadhaft wurden, daß der damalige Pfarrer sie aus der Kirche entfernen und durch beiläufige Nachbildungen ersetzen lassen mußte. Der Maler, der damit beauftragt war, scheint von den Originalen nur flüehtige Skizzen besessen und diese Skizzen nach der gewohnten Manier im Detail ausgeführt zu haben. Es wäre eine interessante und lohnende Aufgabe für einen Spezialforscher, diesen halbverwischten Spuren der Werkstatt Pinturiechios in einem entlegenen Dorfe des oberösterreiehisehen Innviertels nachzugehen.

Die vorliegende Abbildung (Fig. 24) ist nicht die des charakteristischesten Bildes, jedoch mußte ich mich wegen der großen Schwierigkeit der Abnahme der Bilder von der Wand mit der Wiedergabe eines bereits herabgenommenen Exemplares begnügen. Paul Hauser

Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. k. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale.

Beiblatt für Denkmalpflege.

Inhalt.

Allgemeines.

Berichte.

Notizen.

1908 ▫ Heft IV.



Restaurierungsfragen

II. Das Königsschloß am Wawel

> „Wie oft träumte ich beim Blick auf die alte Schloßruine, daß ich einst diesen Kranz schartiger Mauern füllen werde mit Gespenstern, Geistern, Rittern, daß ich wieder aufrichten werde die eingefallenen Säle." Slowacki.

Das Schloß am Wawel gehört zu den Bauwerken, deren Bedeutung weniger in einer bestimmten zeitlich determinierten künstlerischen Leistung als vielmehr in der jahrhundertelangen Verknüpfung mit wichtigen geschichtlichen Ereignissen und mit den Schicksalen einer Nation beruht, zu welchen es einen steinernen Kommentar bietet. Die Hauptanlage stammt wohl aus der ersten Hälfte des XVI. Jh. und ist ein Werk italienischer Architekten, doch diese Anlage hat weder die in verschiedenen Zeiten entstandenen Gebäude der alten Königsburg ganz beseitigt, noch bildet sie den Abschluß der Bautätigkeit an der alten Königsresidenz, die bis ins XIX. Jh. beinahe nie ganz unterbrochen wurde. Man kann an dem heutigen Baue mehr als zwanzig Bauperioden feststellen und so bildet das Schloß eine steinerne Epope, deren Inhalt für die polnische Nation weit mehr bedeutet als nur baugeschichtliche Daten oder zusammenhanglose historische Reminiszenzen. Darin liegt die eigenartige Komplikation dieser Restaurierungsfrage.

Nach der Teilung Polens wurde das Schloß, bis dahin durch Jahrhunderte ein Emporium königlicher Fürsorge, dem österreichischen Militärärar überwiesen und in eine Kaserne verwandelt. Es sind damals und später noch des öfteren verschiedene Adaptierungsarbeiten vorgenommen worden, bei welchen ausschließlich der Nutzzweck in Betracht gezogen wurde, und da das Schloß baufällig war, mußten auch Sicherungs- und Herstellungsarbeiten vorgenommen werden, für die man ebenfalls nur utilitäre Erwägungen zur Richtschnur nahm. So sind die schadhaften Dächer in einer einfachen Form erneuert worden, die Hofarkaden, welche einzustürzen drohten, wurden durch eingebautes Mauerwerk gestützt und die Fassaden-

fenster wurden ihrer reichen Umrahmungen beraubt, sei es, weil sie ebenfalls schadhaft waren, oder vielleicht auch deshalb, weil man die Fensteröffnungen verkleinern wollte. Es war dies zweifellos ein trauriger Abschluß der glorreichen Vergangenheit, der um so mehr eine nie versiegende Quelle wehmütiger Reflexionen bilden mußte, als durch das neue Leben, welches das alte Schloß füllte, mit seiner banalen Alltäglichkeit der Gegensatz zwischen der Vergangenheit und Gegenwart bis zum Eindrucke einer unerträglichen Depravation gesteigert wurde. Man versteht es deshalb, warum eine so große Freude überall in Galizien herrschte, als durch einen großmütigen Entschluß des Monarchen das Schloß der ärarischen Verwendung entzogen und dem Lande als ein Nationaldenkmal geschenkt wurde. Doch der Leidensweg des alten Denkmales scheint damit noch nicht sein Ende gefunden zu haben. Man will sich nämlich nicht damit begnügen, das gerettet zu haben und für die Zukunft zu erhalten, was die Ungunst der Zeiten überlebte, sondern glaubt, nun sei der Zeitpunkt gekommen, wo sich der alte Traum verwirklichen und das Königsschloß in seiner vergangenen Herrlichkeit eine Auferstehung feiern kann. Zu diesem Zwecke soll das Schloß nach einem dafür aufgestellten Projekte in jene Gestalt zurückversetzt werden, welche es gegen das Ende des XVII. Jhs. hatte. Die Hofarkaden sollen wieder geöffnet, die Dächer in der alten Form erneuert werden, die Fassaden den alten Schmuck erhalten und die Türme die alten Bekrönungen. Dem emsigen Eifer der Archäologen und Restauratoren ist es gelungen, für all das Belege und Analogien nachzuweisen, und so scheint der langersehnten Wiedergeburt nichts mehr im Wege zu stehen.

Darin liegt aber die größte Gefahr, die je dem Schlosse drohte.

Denn der Glaube der Romantiker, daß durch Mittel der Kunst und Wissenschaft die Vergangenheit zu einem neuen Leben aus dem Grabe erweckt werden kann, ein Glaube, der im polnischen geistigen Leben eine so starke Resonanz und einen so konkreten historischen Inhalt finden mußte, gehört längst der Vergangenheit, und die geplante Rekonstruktion würde nach unseren heutigen Anschauungen nicht eine Auferstehung, sondern eine Vernichtung des Baues bedeuten. Es gibt in Krakau ein beklagenswertes Beispiel für die vollständige Entwertung eines alten Baues durch ähnliche Rekonstruktionsversuche. Es ist dies die alte Jagellonsche Bibliothek, die im vorigen Jahrhunderte stilgerecht restauriert wurde. Wer ahnen will, wie schön das Gebäude früher war, der sehe sich das Gemälde mit der Darstellung der Bibliothek vor der Restaurierung an, welches in dem Zimmer des Bibliothekars hängt. Die Poesie des alten Baues verleiht dem bescheidenen Bilde einen unbeschreiblichen Zauber. Durch die stilgerechte Rekonstruktion verwandelte man aber diesen Bau in eine lächerliche Parodie der Vergangenheit, an der man gleichgültiger vorbeigeht als an einer vorstädtischen Zinshauskaserne. Man würde die historisierenden Erneuerungen am Wawel wohl unvergleichlich treuer nach dem alten Bestande und nach alten Analogien ausführen, doch das Ergebnis wäre dasselbe, denn eine Fälschung wird darum nicht wertvoller, weil sie mit Geschick und Sachkenntnis erfunden wurde. Und als Fälschungen sehen wir heute alle historisierenden Ergänzungen und Erneuerungen an, als Fälschungen, welche das Verlorene nicht ersetzen können, das Erhaltene aber entwerten, wie falsche Ahnenbilder eine Ahnengalerie oder moderne Interpolationen ein altes Dokument. Nur eine Zeit, in der das Verständnis für die künstlerischen Qualitäten des architektonischen Schaffens so tief gesunken ist, daß die Baukunst mit technischem und antiquarischem Wissen identifiziert wurde, konnte der Meinung sein, daß aus der Alchymistenstube der Altertumsforscher und Restauratoren die alten Bauwerke in jener Gestalt wieder hervorgehen können, in der sie ursprünglich geschaffen wurden. Es gibt kaum ein beschämenderes Bekenntnis einer tief stehenden künstlerischen Kultur, als das Verkennen des unüberbrückbaren Unterschiedes zwischen einem alten originalen Kunstwerke und einer modernen Nachahmung desselben, und wenn sich bei kunstgewerblichen Gegenständen bereits oder bei Skulpturen, bei welchen konkrete Vorbilder sklavisch nachgeahmt werden können, in den Nachahmungen die Originale in zeit- und stillose Geschmacklosigkeiten verwandeln, wie viel mehr muß dasselbe für den komplizierten Organismus eines alten Bauwerkes gelten, welches die unnachahmlichen Spuren des Zeitalters, der individuellen künstlerischen Betätigung und der Schicksale des Baues in hundertfacher Variation wiedergibt. Und so erscheinen uns auch heute die modernen Nachbildungen alter Bauten, mögen sie sich auch überall auf alte Belege und Vorbilder stützen, ja, je treuer sie sind, um so mehr, als inhaltlose Gemeinplätze, als Skelette, welchen es am Leben mangelt, sowohl dem der Vergangenheit als dem der Gegenwart und die, mögen sie noch so sehr historisch richtig erfunden sein, sich ähnlich zur Vergangenheit verhalten, wie die Wachsfiguren eines Panoptikums zur Kunst und Natur. Mit alten Bauten verbunden sind aber solche stiltreue Rekonstruktionen, die den alten künstlerischen Charakter des Baues vortäuschen wollen, ohne ihn auch nur annähernd tatsächlich erreichen zu können, eine des

alten Denkmales unwürdige Lüge, die um so beklagenswerter ist, als sie mit Werten verbunden wird, deren ideelle und sentimentale Bedeutung in erster Linie darin besteht, daß sie als das authentische Vermächtnis der Vergangenheit angesehen werden, eine Lüge, deren man sich um so allgemeiner bewußt und die man um so schmerzlicher empfinden wird, je mehr sich das allgemeine historische und künstlerische Empfinden einer Nation vertieft und verfeinert.

Es ist möglich, daß man an den geplanten Rekonstruktionen in der polnischen Öffentlichkeit nicht nur vielfach Gefallen finden, sondern sie auch als die Verwirklichung der ersehnten neuen Auferstehung der alten Burg im Lande freudigst begrüßen würde. Doch keinem Zweifel kann es unterliegen, daß nach Anschauungen, die, nachdem sie sich in Ländern, welche heute in der historischen und künstlerischen Kultur am höchsten stehen, geradezu mit elementarer Gewalt allgemein Bahn gebrochen haben, als die führenden angesehen werden müssen, diese Rekonstruktionen eine schwere, nicht gutzumachende Entwertung des alten Denkmales bedeuten würden, und ebenso unzweifelhaft ist es, daß wir nicht weit von der Zeit entfernt sind, wo auch in Galizien, wie überall in Europa, diese Anschauungen mit jener Notwendigkeit allgemein werden müssen, welche künstlerisch und intellektuell vorgeschrittene geistige Richtungen von ähnlicher Bedeutung wie die, um welche es sich hier handelt, schließlich überall siegen läßt. Dann würde man aber die falschen neualten Fassaden nicht als den wiedererstandenen alten Schmuck des Baues ansehen, sondern nicht minder schal und unerträglich finden als jede andere Schöpfung der modernen Pseudorenaissance. Niemand würde glauben, daß die kuriosen falschen Türme, die entweder ganz willkürlich oder auf Grund einer hundertfachen photographischen Vergrößerung einer alten winzigen Zeichnung „genau wie sie waren" neu gebaut werden sollen — was dasselbe ist, wie wenn man durch eine immense Vergrößerung einer einige Zentimeter großen Skizze ein verlorenes Gemälde neu herstellen wollte — oder die neogotischen Dächer in ihrer bunten Papageienpracht die verlorenen Teile der Burg ersetzen können, sondern man wäre allgemein überzeugt, daß diese Rekonstruktionen nicht nur müßige Spielereien waren, sondern zugleich ein Akt der Pietätslosigkeit, so ehrfurchtslos, wie wenn man einem Greise durch Perücken, Schminke und bunte Kleider die Jugenderscheinung wiedergeben wollte.

Sobald man sich aber dessen allgemein bewußt würde, wäre es auch um die alte nationale Bedeutung des Denkmales geschehen. Nicht nur deshalb weil die Rekonstruktionen allen künstlerisch fühlenden Menschen die Betrachtung des Schlosses verleiden würden. Eine erneuerte Reliquie ist keine Reliquie mehr, und wie sollte man sich noch für die wiederauferstandene Burg begeistern, nachdem man sich zu der Überzeugung durchgerungen hat, daß die erträumte Auferstehung in einer unwürdigen Maskerade ihre tragische Verwirklichung gefunden hat. Das Schloß würde sich in der allgemeinen Meinung zu einem Promemoria dessen verwandeln, daß in dem Zeitpunkte, wo seine Schicksale der Nation anvertraut wurden, sich niemand gefunden hat, der es verstanden hätte, das Ererbte vor Verfälschung und Verunstaltung zu schützen. Und das wäre unvergleichlich trauriger als alle Schicksalsschläge der Vergangenheit. Wenn ein Denkmal der nationalen Vergangenheit durch Kriege und politische Katastrophen zerstört wird, so bleibt wenigstens der Trost, daß es sich um Gewalten handele, denen gegenüber man machtlos war, doch ein weit größeres nationales Unglück ist es, wenn ein geschichtliches Palladium deshalb zugrunde gehen mußte, weil dessen Verweser es nicht verstanden haben, dem Rechnung zu tragen, was die geistige Entwicklung ihrer Zeit von ihnen gefordert hat.

Doch wenigstens die Hofgalerien können wohl geöffnet werden, damit sie in alter Pracht wieder wirken?

Es wäre nichts dagegen einzuwenden, wenn es sich nur um die Beseitigung der Einbauten handeln würde. Die Laubgänge befinden sich jedoch in einem so schlechten baulichen Zustande, daß sie, um geöffnet werden zu können, zu drei Vierteln neu gemacht werden müßten. Die baulichen Gebrechen dürften ja der Hauptgrund gewesen sein, warum man sie seinerzeit geschlossen hat. Die Säulen, Archivolten, Gesimse, Balustraden müßten zum größten Teil erneuert werden, so daß es sich fast durchweg um einen Neuaufbau der Arkaden handeln würde. Dies wäre aber nicht minder unheilvoll für die Hofseite der Burg als die neuen Fassaden, Dächer und Türme für die Außenansicht. Die Erscheinung und Wirkung eines Gebäudes beruht nicht auf der materiellen Gesamtform allein, sondern ist nicht minder, ja zumeist weit mehr bedingt dadurch, was in allen Teilen des Baues bis zur einfachsten Steinmetzarbeit als die Handschrift bestimmter Menschen, bestimmter Generationen, als die unnachahmbare und unersetzliche Signatur der Individualitäten, die in der Gesamtform zum Worte kamen, dem Beschauer entgegentritt. Vernichtet man diese Signatur, so bleibt die Gesamtform, möge sie sich auch in allen Teilen dem Originale mit mathematischer Treue anschließen, ein trauriges leeres Gerippe,

welches Antiquare, für die alte Bauten nichts weiter bedeuten als Spiegelbilder ihrer Stilvorstellungen, interessieren mag, doch historisch und künstlerisch vollständig leer ist und sich zu einem ursprünglichen alten Bauwerke verhält wie ein Ölfarbendruck zu einem Originalgemälde. Es hat sich heute, durch die Einbauten gestützt, noch viel von den alten Galerien erhalten, wovon man das meiste bei der Öffnung der Arkaden opfern müßte, um dafür nichts einzutauschen als eine mumienhafte Resurrektion des Ganzen, ein lebloses Schattenreich für alle, die gelernt haben zu verstehen, wie tausendmal größere Gewalt über die Phantasie und Empfindung ein von Restauratorenkünsten unberührtes Denkmal hat, mag es auch in Fragmenten bestehen und durch Krücken gestützt sein, als eine Neuherstellung in alten Formen, bei der man ein Schema des Baues wiedergewonnen, aber den Lebenslauf des alten Denkmales zerstört und seine Seele vernichtet hat.

Was soll also mit dem Schlosse geschehen?

Soll es so verwahrlost bleiben, wie es von der Militärverwaltung übernommen wurde? Gewiß nicht. Man malt aber auch nicht gleich ein Bild neu, wenn es beschädigt und beschmutzt ist, und es ist nicht richtig, daß es keine andere Alternative gibt, als den Bau zu rekonstruieren oder verfallen zu lassen. Man beseitige das, was zum Schaden des Denkmales aus Utilitaritätsgründen in der Kasernenperiode ausgeführt wurde, wo dies ohne Beeinträchtigung der alten Teile und ohne weitgehende den Denkmalswert des Baues schädigende Rekonstruktionen möglich ist. Wo dabei Neuherstellungen unvermeidlich sind, wie bei einzelnen Fensterumrahmungen, da führe man sie in einer schlichten nicht historisierenden Form aus, damit sie mit dem Alten nicht konkurrieren, sondern auf den ersten Blick als eine bescheidene, den alten Partien des Schlosses subordinierte Lückenausfüllung erscheinen. Dasselbe gilt auch für die technischen Maßnahmen zur Sicherung des Baues, bei welchen man nicht, wie es so oft geschieht, vergessen darf, daß sie nicht als Selbzweck anzusehen sind, der am besten dadurch zu erreichen wäre, wenn man den ganzen Bau neu aufführen würde, sondern vor allem ermöglichen sollen, daß das unmittelbare historische und künstlerische Vermächtnis der Vergangenheit, welches sich uns in dem Bau erhalten hat, als ein heiliges unantastbares Gut für eine weitere Lebensdauer gerettet werden kann. Beseitigt man alles Störende, vor allem die Spuren der deprimierenden Vernachlässigung des Baues in den letzten Jahrzehnten, so wird dieses Vermächtnis auch auf die Nation eine unvergleichlich größere Wirkung ausüben als alle Restauratorenkünste. Es bedeutet, welcher Bestimmung auch immer der Bau übergeben wird, die höchste Nobilitierung, den größten Schmuck und Ruhmestitel des Schlosses und wird für das nationale Leben auch in der Zukunft, wie es Krasinski von dem größten polnischen Dichter sagt, ein Pfeiler sein, der, mag er auch selbst geborsten sein, die Gewölbe aus Herzen zu stützen vermag.

Vernichtet man es durch Erneuerungen und Rekonstruktionen, so wird das wiedererstandene Schloß zu einer Ruine, nicht in der materiellen Bedeutung des Wortes, sondern was tausendmal ärger ist, zu einer Ruine der geistigen und künstlerischen Gewalten, die es bis dahin verkörperte.

Max Dvořák



Fig. 26 Hohe Warte 31

Der Kampf um Alt-Wien

II. Ein Verkehrshindernis

Zentralisation oder Dezentralisation der Denkmalpflege, Regelung ihrer Tätigkeit nach straffen Grundsätzen eines wissenschaftlich durchgearbeiteten Systems oder Anpassung an die lokalen Bedürfnisse des einzelnen Falles? Die Lösung dieser offenen Fragen erfolgt leider nur allzu oft in dem Sinne, daß gegen die Forderungen einer systematischen Denkmalpflege die angeblich unabweislichen Bedürfnisse der lokalen Verhältnisse ausgespielt und die Ansätze eines lokalen Heimatschutzes mit irgend einem ästhetischen Dogma niedergeschmettert werden. Um dieser doppelten Gefahr zu entgehen, möchte ich in zweifacher Eigenschaft, als Nachbar der bedrohten Stelle und als kunstwissenschaftlicher Vertreter der Denkmalpflege gegen eine geplante neuerliche Zerstörung eines Alt-Wiener Stadtbildes Einspruch erheben.

Die Bezirke, die den Norden von Wien bilden, haben in höherem Maß als dies bei den meisten anderen der Fall ist, ihren ursprünglichen Charakter gewahrt. Das Hauptwachstum der Stadt erfolgte in den anderen Richtungen[1], in denen die Stadt sich in die Ebene verliert, während hier die alte Wohlhabenheit dieser Weinbauerorte, ihre schon im XVIII. Jh. in ziemlich starkem Maßstab erfolgte Besiedelung durch Villen und Landhäuser[2], endlich die hügelige Beschaffenheit des Terrains dem Entstehen uniformer Häuserviertel einen hartnäckigen Wider-

---

[1]) Häuserzuwachs; gegen Süden z. B. Simmering 1713 106 Häuser, 1869, 461, 1890 1020; gegen Westen z. B. Hernals 1713 95 Häuser, 1869 818, 1890 1386; gegen Norden z. B. Unter-Döbling 1713 40 Häuser, 1869 127, 1890 170; dagegen schon Ober-Döbling 1713 31 Häuser, 1869 323, 1890 569.

[2]) Josef von Hammer, Wiens Gärten und Umgebungen, 1799, spricht von Döblings Sitz voll suburbanischer Villen (V. 1378) usw.

stand entgegenstellten. Heute ist die Zone dieses Widerstandes bereits hinausgeschoben: Währing, Weinhaus, Gersthof sind der Verstadtlichung ihres Charakters gänzlich, Ober-Döbling zum Teil verfallen. Das Weiterschreiten dieses Prozesses erfolgt gesetzmäßig und seine Geschwindigkeit ließe sich an Hand einiger statistischer Daten über Bevölkerungszunahme, Grundrente usw. berechnen; und kein einzelner kann sich diesem Strom auf die Dauer widersetzen. Wo aber die Kraft des einzelnen nicht ausreicht, ist es die Sache derer, die die sozialen Interessen zu hüten haben, helfend zur Seite zu stehen, jedenfalls aber sich nicht an dem Zerstörungswerk zu beteiligen. Jede Vergesellschaftung hat ja als Zweck die Erreichung von Zielen, die die individuellen Kräfte übersteigen, ob diese Ziele nun materiellen oder idellen Charakters sind; daß auch die Kulturpflege zu den Obliegenheiten sozialer Faktoren, des Staates und der Gemeinde, gehört, ist völlig außer Frage. Und selbst wenn wir diese Aufgaben auf das kärgliche Ausmaß bloßer Repräsentationspflichten herabdrücken wollen, so ergibt sich, daß eine Stadt, die für den Empfang eines Gelehrtenkongresses Tausende auszugeben nicht zögern wird, auch eine ähnliche und selbst größere Ausgabe nicht scheuen darf, wo es sich gewissermaßen um den festlichen Empfang eines stillschweigenden und fortdauernden Kongresses kultivierter Menschen handelt, die in ihr leben oder die sie aufsuchen, zumal wenn es, wie in Wien, nicht nottut, neues aufzubauen, sondern mehr als eine via triumphalis zur Verfügung steht, an der die stolzen Zeugen einer alten Kultur winken und grüßen.

Der Straßenzug über die Hohe Warte soll durch Demolierung der Häuser an der westlichen (linken, in der Richtung der Numerierung) Seite reguliert werden. Ob dabei auch eine Ausgleichung des Terrains geplant ist, weiß ich nicht; jedenfalls wäre auch sie zu beklagen, da jener Hügel mit seinem Abfall gegen das breite Tal des Grinzingerbaches und seinem überraschenden Ausblick auf das Kahlengebirge zu den markantesten Punkten Wiens zählt.



Fig. 27 Wertheimsteinvilla, einst

Viel schlimmer ist aber die projektierte Demolierung der linken Straßenseite. Schon die Niederreißung des Eckhauses (Fig. 26) raubt uns ein reizendes Straßenbild. Das Haus, das den Zielpunkt des mittleren Teiles der Straße bildet, wirkt trotz seiner mäßigen Verhältnisse durch die außerordentlich reizvolle Terrassenanlage höchst seigneural und ist in seiner Verbindung von sicherem Aufwand und heimlichem Reiz eines der besten Biedermeierhäuser Wiens.

Das zweite gefährdete Haus ist das jedem Wiener wohlbekannte Daheimhäuschen (Fig. 31), etwas älter

als jenes Eckhaus und überaus originell mit seiner abgerundeten von einem mächtigen Breitfenster durchbrochenen Giebelfront und der eigenartigen und behaglichen Bildung seiner Schindeldächer. Jenes das Landhaus eines Wiener Patriziers, dieses das sommerliche Nest einer Schauspielerin, die wie keine zweite des Wiener Vormärz im Bewußtsein des Wiener Volkes lebendig geblieben ist, Therese Krones[1]). Und in der Tat, eigenwillig und einschmeichelnd, so durchaus persönlich und dabei so ganz wienerisch ist das Haus wie seine einstige Bewohnerin, von der der Gedenkstein am Hause berichtet, wie die Poesie Raimunds, die sie verkörperte.

Und doch würde die Denkmalpflege voll Wehmut all diese Reize schwinden sehen, wenn eine zwingende Notwendigkeit des Verkehres, ein dringendes Bedürfnis der modernen Kunst dies erheischen würden. Denn es ist nicht die Aufgabe der Denkmalpflege, der Gegenwart hemmend im Wege zu stehen, sondern ihr die Schätze der Vergangenheit zu Nutz und Frommen zu erhalten. Sie ist nicht mehr der Zeitvertreib einiger Gegenwartsflüchtlinge, sondern eine soziale Funktion.

Für den Achsenbetrieb ist der Straßenzug Armbrustergasse — Hohe Warte — Döblinger Hauptstraße nur eine Entlastungslinie für die Hauptverkehrsader Heiligenstädterstraße, aber dieser gegenüber von geringem Belang, weil sie einerseits in diese einmündet, anderseits keine direkte Ausmündung in die Umgebung besitzt. Für den normalen Verkehr genügt die Straße durchaus. Sofern aber nur die Tramwaylinie die Straßenerweiterung notwendig machen sollte, könnten andere Lösungen gefunden werden[1]). Z. B. könnte die Tramwaylinie von der Linie Heiligenstädterstraße aus durch die sehr breite, ebene und nahezu verkehrslose Grinzingerstraße geführt werden; die größere Länge der Linie würde durch den Mangel an Terrainschwierigkeiten kompensiert. Oder es könnte, wenn die Verlängerung der Linie über die Hohe Warte absolut notwendig ist, die andere Straßenseite geopfert werden. Einerseits hat deren Einheitlichkeit durch den starken Einschnitt bei Nr. 68 ohnedies sehr gelitten, anderseits entbehrt sie besonderer architektonischer Reize, da der — allerdings überraschend schöne — Hof des Hauses Nr. 64 von außen nirgends sichtbar ist und für das Straßenbild demgemäß nicht in Betracht kommt.

Ob technische Hindernisse diese Lösungen ermöglichen, weiß ich nicht; aber jedenfalls müssen



Fig. 28 Wertheimsteinvilla, jetzt

[1]) Vgl. Ludwig Wegmann, Das Krones-Häuschen in Heiligenstadt, Wien, 1901.

[1]) Wie mir von kompetenter Seite mitgeteilt wird, wird die Fortsetzung der Tramwaylinie gegenwärtig nicht geplant, an die Regulierung der Straße aber ernstlich gedacht. Trotzdem muß auch diese Möglichkeit erörtert werden; denn in der Regel erfährt die Öffentlichkeit von solchen Plänen erst, wenn eine Einflußnahme darauf oder eine Stellungnahme dazu nicht mehr möglich ist.



Fig. 29 Heiligenstädter Pfarrkirche, einst



Fig. 30 Heiligenstädter Pfarrkirche, jetzt

sie oder ähnliche erwogen werden, weil uns die Erfahrung lehrt, daß neun Zehntel der Verunstaltungen des Stadtbildes, die der Kommune zur Last fallen, nicht aus feindseliger Gesinnung gegen die Forderungen der Denkmalpflege erfolgten, sondern aus Mangel an Überlegung und weil die Denkmalpflege in allen den betreffenden Angelegenheiten keine obligatorische Vertretung hatte. Eine Gemeindeverwaltung, die durch die Schaffung des Wald- und Wiesengürtels eines der weitest angelegten Heimatsschutzprogramme auszuführen sich anschickt, müßte nicht in vielen einzelnen Fällen Teile von Alt-Wien opfern, die sich ohne wesentliche Kosten und ohne Beeinträchtigung anderer Interessen ungeschädigt erhalten ließen. Ich führe einige Gegenüberstellungen von einst und jetzt als stumme und beredte Zeugen dafür an, daß eine Kommunalisierung bisher allzuoft eine barbarische Verderbung künstlerischer Objekte bedeutet hat (Fig. 27—30). Die Beispiele sind alle aus dem XIX. Bezirk gewählt, obwohl sich von manchem andern der Wiener Bezirke eine ähnliche Leidensgeschichte vorbringen ließe. Und aus demselben Bezirk sei als Beweis, daß auch kommunaler Kulturpflege eine glückliche Lösung einer künstlerischen Aufgabe gelingen kann, auf die vortreffliche Gestaltung hingewiesen, die der steile Nordabhang der Hohen Warte durch die Anlage des Kuglerparkes erhalten hat; ein Garten, der sich nach meiner Meinung getrost mit den schönsten und originellsten Gärten Wiens messen kann.

Der Entwicklung zur Großstadt wohnen naturgemäß nivellierende Kräfte inne; es ist gefährlich, sie widerstandslos walten zu lassen, es ist schlimmer, sie geflissentlich zu fördern und ihnen, wie dies leider geschieht, die Richtung einer systematischen Konkurrenz mit Berlin zu geben. Wie sich diese allmählich entwickelt hat, ist sehr lehrreich zu sehen und ein eindringlicher Kommentar zur ganzen neueren deutschen Kulturgeschichte. Die alte Kaiserstadt war ohne Nebenbuhler; die friderizianische Zeit, der Berlin die Anfänge seines Großstadtcharakters in intellektueller und sozialer Beziehung verdankt, brachte die ersten Vergleichungen. Dann folgen die systematischen Parallelen (wie F. v. C[ölln]s Wien und Berlin in Parallele Amsterdam 1808 oder Braun von Braunthals Aufsatz in Pietzniggs Mitteilungen aus Wien von 1833), in denen versucht wird, Licht und Schatten gleichmäßig zu verteilen, den Unterschied von Wien und Berlin aus dem Gegensatz von Süddeutsch und Norddeutsch zu erklären.

Später wird das anders. Seit wir ein Groß-Wien sind, scheint es unser Ehrgeiz zu sein, ein Klein-Berlin zu werden, und die historischen und volklichen Traditionen, die unsere Stadt Schritt für Schritt zeigt, der angestrebten Ähnlichkeit mit Berlin aufzuopfern, in dem man nach dem Zeugnisse der Staël weder „das Gepräge der Geschichte des Landes noch des Charakters der Einwohner spürt",[1]) was für die ältere Zeit sicher zutrifft. Wie eine Verkehrung heutiger Verhältnisse lesen wir in GUTZKOWS Wiener Eindrücken von 1845[2]): „Der Berliner ist nicht heimisch in seiner Vaterstadt, er fühlt sich unsicher in dem Glauben an seine heimischen Vortrefflichkeiten, das Fremde imponiert ihm. Der Wiener dagegen glaubt alles in höchster Vollkommenheit zu besitzen und dadurch wird er z. B. auf Reisen nörgelnd, mäkelnd usw."

Will Wien nicht mehr Wien sein? Ist es eine unabweisliche Folge seiner großstädtischen Entwicklung, daß seine stolzen Erinnerungen Stück für Stück fallen müssen, daß es sich gewaltsam von allem losreißt, mit dem es im Boden seiner alten Kultur wurzelt? Ist das der notwendige Gang der Dinge?

Man kann daran nicht denken, ohne in jene Stimmung zu verfallen, die jedem Wiener mit der Erinnerung an Therese Krones untrennbar verbunden ist, die Stimmung jenes unsagbar traurigen Liedes von der scheidenden Jugend: „Brüderlein fein, Brüderlein fein, einmal muß geschieden sein."

HANS TIETZE

[1]) Mme. de Staël, De l'Allemagne: On n'y aperçoit point l'empreinte de l'histoire du pays, ni du caractère des habitants. Deutsch von ROBERT HABS.

[2]) GUTZKOW, Gesammelte Werke, XI. Bd. S. 157.



Fig. 31 Hohe Warte, Daheimhäuschen

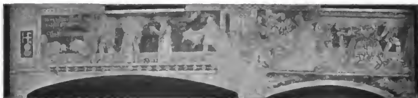


Fig. 32 Neuentdeckte Sgraffiti in Krems

Neuentdeckte Sgraffiti in Krems

Im Winter 1907 wurden in Krems an dem Hause Untere Landstraße 69 Sgraffittimalereien bloßgelegt, die nicht nur den reichen Kunstbesitz der schönen Donaustadt vermehren, sondern auch unserer Kenntnis von dieser einst stark verbreiteten Fassadendekoration ein wichtiges Glied zufügen. Denn dieser Häuserschmuck, der schon am Ende des XV. Jhs., wie wir aus einer berühmten Stelle bei Aeneas Sylvius wissen, den äußeren Eindruck der Stadt Wien bestimmte und vollends im XVI. Jh. in Mode kam, hat in Wien selbst keinerlei Spur hinterlassen[1]) und ist in ganz Niederösterreich — von zahlreichen rein ornamentalen Beispielen abgesehen — nur durch vier größere Bildzyklen erhalten — Eggenburg (1547), Krems (Althangasse Nr. 2), Retz (1576) und Horn (1581) — wozu sich die neue Fassade als fünftes Beispiel gesellt. Die „unanständige Witterung, die diese Übermalung der Häuser bald verderbt" und deretwegen der Nürnberger Rat von Amts wegen von der Anwendung solchen Schmuckes abräth[2]), und andere Gründe haben uns des einstigen Reichtums beraubt.

Die neu aufgedeckten Malereien (Fig. 32—34) bilden einen schmalen am untern Rande des vorkragenden Oberstockes angebrachten Streifen, der von sparsam ornamentierten Rahmen oben und unten eingefaßt, von reich verzierten Renaissancepilastern in einzelne Bildfelder gegliedert wird. Die Zwickel über den Konsolen enthalten als spärlichen Schmuck einzelne geflügelte Puttenköpfe, Seeschlangen mit verschlungenen Hälsen, stachlige Blätter. Die rechte, etwas größere Hälfte stellt in vier Bildfeldern, die seltsamerweise von rechts nach links angeordnet sind, die Legende vom verlorenen Sohne dar und ist mit dem genau unter einem eingemauerten Steinrelief[1]) angebrachten Titel: „Vom verlorne Sun", weiter rechts mit der Jahreszahl 1561 überschrieben.

Das erste Bild (Fig. 34) zeigt den Abschied des Sohnes vom Vater. Dieser steht vor der an den rahmenden Pilaster angelehnten Haustür und winkt dem Sohne, der in reicher Tracht das Barett schwingend vorwärts schreitet; vor ihm geht ein Knecht und trägt ein Bündel über der Schulter. Im zweiten Bilde ist das liederliche Leben des jungen Mannes dargestellt; er sitzt mit einer Frau, die er umarmt, hinter einem mit Speisen und Bechern bedeckten Tische. Rechts stehen zwei Musikanten, der eine mit der Baßgeige, der andere mit der Flöte; von links kommt ein Knecht mit einer Schüssel und einem Kruge. Im dritten Bilde (Fig. 33) steht der verlorene Sohn mit einem langen Hirtenstabe im Arme an einen Baumstamm gelehnt; neben ihm weiden die Schweine in einer mit Bäumen und Häusern abgeschlossenen Hügellandschaft. Das vierte Bild endlich zeigt die Rückkehr des verlorenen Sohnes, der in zerlumptem Gewande vor dem greisen Vater kniet, hinter dem ein Knecht Gewand und Schuhe tragend herzueilt.

Das nächste größere Feld ist von der rechten Hälfte des Streifens durch einen kanellierten und einen mit Blattranke ornamentierten Wandstreifen abgetrennt und enthält eine lediglich genrehafte Szene, einen derben Bauerntanz, zu dem ein Dudelsackspieler aufspielt (Fig. 32). Einen ähnlichen Charakter zeigt das letzte Feld, wo die Vorgänge sich auf einer gepflasterten Straße abspielen. Die Mitte nehmen zwei schwatzende Frauen ein, von denen die eine ein Schaff unterm Arme trägt. Von rechts trägt ein junger Bursche einen Schemel herbei. Von der Beischrift ist nur das letzte Wort „nieder" erhalten; nach der Situation handelte es sich wohl um eine spöttische

[1]) Über das Hasenhaus, das berühmteste unter den Wiener gemalten Häusern s. Gesch. d. Stadt Wien, I, 1, 240ff.

[2]) Nürnberger Ratserlaß vom 22. August 1695.

[1]) Kunsttopographie, Krems, 255.

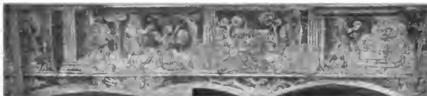


Fig. 33 Neuentdeckte Sgraffiti in Krems

Aufforderung an die schwatzenden Mägde, sich niederzusetzen. Links steht ein junger Bursche, der eine Bierkanne trägt, und sieht dem Kampfe zweier Hähne zu. Dabei die Aufschrift:

Ich wil di hanen sehen beissen
Und soll mein her in d' hosen — —

Darunter: Bec für dich Giemanl (Siemanl?) Ganz links endlich außerhalb des Streifens die ligierten Buchstaben HE über zwei Kugeln, worin wir wohl eher ein Hauszeichen als eine Meistermarke zu erkennen haben.

Vergleichen wir die neu aufgedeckten Malereien mit den früher bekannten Zyklen, so erkennen wir die Sgraffiti des Hauses Althangasse Nr. 2 in Krems als nächstverwandte[1]. Denn es fehlen bei beiden die sonst für diese Zyklen so charakteristischen mythologischen und allegorischen Darstellungen; statt dessen tritt eine Verbindung biblischer Motive mit Szenen aus dem täglichen Leben ein, die bei den anderen wiederum fehlen. Ja, diese genrehaften Szenen sind teilweise die gleichen, denn auch in der Althangasse sehen wir die Mägde, die sich über ihre Herrinnen den Mund zerreißen, und die Lehrjungen, die „die hanen peissen sehen" wollen, und darüber ihre Meister auf den geholten Wein warten lassen, und die Beischrift zu dieser Szene ist bei beiden Häusern fast wörtlich gleich und enthält den gleichen derben Reim. Beide Zyklen gehören demnach derselben Werkstätte an und wir gewinnen so auch für die bedeutenderen Malereien der Althangasse das beiläufige Datum 1561. Wie die Wahl der Genreszenen zum Unterschiede von den mythologischen und allegorischen Figuren der anderen gemalten Häuser, für die A. Warburg, der sich seit langem mit ihnen beschäftigt, italienische Kupferstichfolgen als Vorlagen anzunehmen geneigt ist, ein gewisses volkstümliches Bestreben bekundet, so besaß auch die dargestellte Parabel zur Entstehungszeit eine unstreitige Aktualität. Denn auf sie pflegten die Protestanten bei Begründung ihrer Rechtfertigungslehre mit besonderer Vorliebe hinzuweisen und schon 1523 hatte Martin Styfel eine in diesem Sinne verfaßte Auslegung der Parabel veröffentlicht[1]. So klingt die mit auffallender Breite vorgetragene Erzählung wie ein Glaubensbekenntnis, zumal um jene Zeit der Protestantismus in Krems seinen Höhepunkt erreicht hatte. Die Pfarrkirche, einst der Stolz der Stadt, verfiel und von 1551—1578 war sie so baufällig, daß ihr Besuch lebensgefährlich erschien. Gleichzeitig war das bürgerliche Selbstgefühl in Krems stärker denn je und äußerte sich auch in einer monumentalen Gesinnung, wie wir aus vielen baugeschichtlichen Daten schließen können. Von 1548 stammt der Erker am Rathause, von 1549 die schöne Halle daselbst, das Datum 1559 findet sich an den Häusern Untere Landstraße 20 und 52, 1570 am Täglichen Markte Nr. 2 usw. Diesen Denkmälern reiht sich das neu aufgedeckte an, das nicht nur für einen wichtigen Zeitabschnitt in der Kulturgeschichte der Stadt Zeugnis ablegt, sondern auch durch seine schlichte und herzhafte Erzählungsweise unter den ähnlich dekorierten Häusern einen Platz für sich beanspruchen darf.

Deshalb war es die Aufgabe der Restaurierung, diese Qualitäten der Malereien unverfälscht zu erhalten. Die vom Restaurator Hans LUKESCH durchgeführte Konservierung hielt sich genau an die seinerzeit bei Restaurierung des „gemalten Hauses" in Eggenburg festgelegten Prinzipien: nach sorgfältiger Absuchung der Fassade wurden Sprünge und Löcher verputzt, einige hohle Stellen ausgegossen. Die nach der Reinigung der Malereien stark abgeblaßte schwärzliche Tönung der Grundpartien erhielt durch Tränkung mit einer Hypermanganlösung wieder die volle Kraft, die den lichten Figuren zur gewollten Wirkung ver-

[1] Kunsttopographie, Krems, Taf. XIII u. XIV.

[1] Vgl. G. MILCHSACKS Einleitung zum Verlorenen Sohne von Burkard Waldis in Neudrucke deutscher Literaturwerke des XVI. und XVII. Jhs., Halle 1881, S. VII.



Fig. 34 Neuentdeckte Sgraffiti in Krems

hilft. Die Fixierung des Ganzen erfolgte durch einen Wasserglasüberzug. Eine Ergänzung ausgefallener Partien — namentlich von den Köpfen sind durch späteres Ausbrechen oder Vergrößern der Fenster viele verloren gegangen — hat nirgends stattgefunden.

Die Wirkung all dieser Fassaden beruht lediglich auf ihren ornamentalen Qualitäten, denn die inhaltliche Bedeutung der einzelnen Szenen ist unserer Kultur nicht mehr geläufig. Erst der genaueren Untersuchung oder historischen Vorkenntnissen erschließt sich der Sinn dieser veralteten Gedankenkreise und die populäre Lokaltradition spricht überall schlechtweg vom „gemalten Haus“[1]. Das Wesentliche ist also der einheitliche Gesamteindruck, der einen für die Kultur der Stadt bedeutsamen Zeitabschnitt ins Gedächtnis ruft. Es hieße ihn verwischen oder verfälschen, wollte man dem banausischen Verlangen willfahren, das zu jedem Körper irgend einen Kopf — sei er alt oder neu — haben will.

Hans Tietze

[1]) Eine Ausnahme bildete das Hasenhaus in Wien, dessen rein genrehafter Bilderschmuck eben dem Volke verständlich geblieben war.



Fig. 35 St. Pölten, Bischofstor, Innenansicht (Phot. Imskay)

Ein gefährdeter Bau Jakob Prandauers in St. Pölten

Das Bischofstor in St. Pölten, einst die monumentale Eingangspforte des altberühmten Chorherrenstiftes, soll der gefährlichen Nachbarschaft des neuen Amtsgebäudes zum Opfer fallen; es soll weggerissen und weiter rückwärts verlegt werden, „weil durch jenen Bau und die durch Verhältnisse gebotene Niveausenkung des Platzes vor dem Tore, der sogenannten ‚Hofstatt', das Tor in ästhetischer Hinsicht höchst ungünstig beeinflußt würde". Diese erzwungene resignierte Zustimmung der Zentralkommission, die nur die „Wiederaufführung mit tunlichster Verwendung des alten Materiales und genauestens in den alten Formen"[1]) zur Bedingung macht, gleicht einem Selbstmorde aus Furcht vor dem Tode und ist ein ganz besonders krasser Beweis für die völlige Machtlosigkeit unserer Denkmalschutzbehörde, die man mit der Aufführung des ungeheuren Amtsgebäudes und der kindlichen Umgestaltung der „Hofstatt" vor eine vollendete Tatsache gestellt, die ihr kaum etwas erübrigt, als in jene verkappte Zerstörung des Tores einzuwilligen.

Das Tor (Fig. 35 und 36) ist eine Schöpfung jenes merkwürdigen Propstes Johann Michael Führer (1715 bis 1745), der in seinem Bestreben, es den großen klösterlichen Bauherren seiner Zeit gleichzutun, die ihm zur Verfügung stehenden Mittel überschätzte und, von der Leitung des tief verschuldeten Stiftes entfernt, ein trübes, vereinsamtes Ende nahm (Frast in Kirchl. Top. I, 7). Was er in den Jahren seines Glanzes alles zum Schmucke seines Hauses und der Stiftskirche und damit zur Zierde der Stadt St. Pölten geschaffen hat, soll hier nicht ausführlich erörtert werden (Johann Fahrngruber, Aus St. Pölten, S. 228 ff.); hier soll nur daran erinnert werden, daß das Tor — das übrigens durch das Wappen des Bischofs Kerens im Giebelfelde und die Jahreszahl 1785 gleichzeitig an ein für die Geschichte St. Pöltens hoch bedeutsames späteres Ereignis, seine Erhebung zum Bischofssitze, erinnert — sich jenen glänzenden Unternehmungen würdig anschließt, da es ein charakteristischer Bau Jakob Prandauers ist.

[1]) Über die administrative Erledigung des Falles s. M. Z. K. 1908, November, Spalte 372 f. Eine Kritik dieser Erledigung ist natürlich nicht beabsichtigt, sondern es soll nur die prinzipielle Bedeutung des Falles erörtert werden.



Fig. 36 St. Pölten, Bischofstor, Außenansicht (Phot. IMBKAY)

Schon der Gesamteindruck ist entscheidend; wir finden einen jener durch die Lichtbehandlung so ungemein reizvollen Durchblicke, die Prandauer so gern geschaffen hat (vgl. das Hauptportal des Stiftes St. Florian in Kunst und Kunsthandwerk. 1899, 48); wie in dem schönen Klosterhofe in Dürnstein ist hier reicher Baumwuchs zur Verstärkung der pikanten Architekturwirkung mit herangezogen, wir blicken durch eine dunkle, tiefschattende Baumallee und durch den zweiten Torbau hindurch in einen hell erleuchteten Hof des ausgedehnten Gebäudekomplexes. Ein verwandtes Spiel von Licht und Dunkel zeigt auch das 1718 errichtete Hauptportal des Stiftes Melk (Fig. 37), dessen Abbildung eine weitere Beweisführung für die Urheberschaft Prandauers eigentlich überflüssig macht. Dasselbe Verhältnis von Hauptportal und Nebenflügeln; die Bänderung der Wandteile, die von glatten Pilastern gegliedert werden; die kräftige Profilierung der letzteren, das mächtig ausladende Kranzgesimse, der von schattender Rahmung eingefaßte Flachgiebel, der gelagerte Figuren trägt. Weiteres Detail schließt sich an; die seitlichen Türen, deren Keilstein die Rahmung der ovalen Nische darüber durchschneidet und der Schmuckvase darinnen als Sockel dient; eines der charakteristischesten Motive Prandauers, das er immer wieder verwendet und das z. B. ganz übereinstimmend an den Eckpavillons des Melker Stiftsbaues wiederkehrt (Fig. 38).

Daß Jakob Prandauer, den Propst Hieronymus Übelbacher von Dürnstein in einer Aufzeichnung „den fürnehmen Baumeister zu St. Pölten und vielleicht fürnehmsten in ganz Österreich" nennt (Kunsttopographie I, S. 90), in der Tat einer der größten Künstler der glänzendsten Architekturperiode Österreichs ist, wird jetzt mehr und mehr anerkannt. Das Bild seiner persönlichen Art beginnt sich deutlicher zu entfalten und wir sehen immer mehr, daß er unter seinen großen Mitstrebenden am allerkräftigsten die eigentlich österreichische Note vertritt. Österreichisch ist seine Persönlichkeit, die Bescheidenheit, die ihn auch dort den Titel eines Baumeisters beibehalten läßt, wo er das Amt des Architekten übt, die ihn einfache Aufgaben übernehmen und auch die technische Ausführung seiner Werke selbst leiten läßt; österreichisch ist auch sein Kunstschaffen mit der Freude am geschmackvollen Detail, mit der feinen und kräftigen Sinnlichkeit der Formen, der heiteren Buntheit der Gesamtwirkungen und dem ganzen melodischen Rhythmus seiner Bauten[1]).

[1]) Eine ausführlichere Analyse seiner künstlerischen Bedeutung enthält die Kunsthistorische Übersicht des III. Bandes (Melk) der Österr. Kunsttopographie, der im Juli 1909 erscheint.



Fig. 37 Melk, Hauptportal des Stiftes (Phot. REIFFENSTEIN)

Aber auch von dieser seiner spezifisch österreichischen Bedeutung abgesehen, ist Prandauer der höchsten Ehren würdig. „Prandauers Name verdient neben dem Schlüters und Pöppelmanns, aber auch neben Gerhardt, Thomasius, Leibnitz und Sebastian Bach in das Ehrenbuch der deutschen Nation eingezeichnet zu werden." So urteilt der berufenste Historiker, CORNELIUS GURLITT, in seiner Geschichte des Barockstils in Deutschland (S. 252), aber was braucht das St. Pölten zu bekümmern, das ein Werk seines größten Bürgers nicht zu schützen vermag! Es verdankt ihm ja nur, daß sein Name, der mit dem Meister so enge verknüpft ist, im Gedenken kunstliebender Menschen stets fortleben wird; nur, daß sein Stadtbild trotz der zahlreichen Veränderungen und Einbußen, die die industrielle Regsamkeit und das stetige Wachstum der Stadt unvermeidlich machten, auch heute noch eine Reihe persönlicher Züge aufweist. Denn Prandauer hat der Stadt sein Gepräge gegeben; von den Monumentalbauten, die sein Werk sind, abgesehen, gibt es hier eine ganz beträchtliche Anzahl von bürgerlichen Gebäuden, die die Merkmale seiner Richtung zeigen und teils von ihm, teils von seinem Schüler und Vetter Munkenast ausgeführt wurden[1]). Es wird schwerlich ein überzeugenderes Beispiel dafür gefunden werden können, wie eine derartige, durch Jahrzehnte fortwirkende Werkstätte das künstlerische Niveau einer Stadt zu heben und ihr Bild zu bestimmen vermag. Dies gewährt uns auch einen aufschlußgebenden Einblick in die ästhetische Kultur des XVIII. Jhs., in dem das Selbstbewußtsein und die künstlerische Selbständigkeit der Landstädte noch nicht dem törichten Stolze aufgeopfert wurden, Karikaturen der Großstädte sein zu wollen. Nein, sie wollten ihr persönliches Antlitz zeigen und dessen Züge werden in St. Pölten durch die Werke unseres Meisters bestimmt, und St. Pölten wird die Stadt PRANDAUERS so lange bleiben, bis es gelungen sein wird, durch sorgfältige Ausmerzung aller seiner Bauten es zur Stadt niemandes, zu einer uniformierten, unpersönlichen Provinzstadt zu machen, deren künstlerisches Ideal in einem verdünnten Aufgusse verballhornter Großstadtideen besteht.

Ich weiß, daß mit diesen Ausführungen die Meinung vieler St. Pöltener ausgesprochen wird; denn eine namhafte Anzahl von dortigen Bürgern hat sich bereits in einem früheren Stadium der Frage in einer Petition an die Behörden für die Erhaltung des Tores ausgesprochen. Aber was nun tun, da der

[1]) Ich beabsichtige, gelegentlich auf die interessanten Profanbauten Prandauers in St. Pölten zurückzukommen, deren merkwürdigstes außer dem ehemals Auerspergschen Hause (Wienerstraße 12) das Baarhaus (Herrenplatz 2) ist.

Karren so gründlich verfahren zu sein scheint? Denn daß die Versetzung oder die zu erbauende Kopie nur ein dürftiger Nothehelf ist, ist niemandem zweifelhaft, zumal, da niemand die Kosten einer technisch wohl durchführbaren Versetzung des Tores tragen will, mit einem kopierenden Neubau an anderer Stelle aber nichts erreicht wäre, als ein ähnlicher Mummenschanz, wie man ihn mit der Laimgrubenkirche in Wien aufzuführen für gut befunden hat. Das ganze Projekt zeigt nicht nur, daß bei uns Kunstwerke vogelfrei sind, sondern daß man auch noch zum Schaden den Spott fügen, und nachdem man ein ungeheures Amtsgebäude neben ihnen errichtet hat, ihre Entfernung beantragen darf, damit ihre ästhetische Wirkung nicht leide. Diese wohlmeinende Begründung klingt so ironisch, daß sie kaum ernst gemeint sein kann. Es werden aber auch andere Gründe genannt, z. B. daß der eine Seitenflügel des Torhaus ziemlich nahe an ein Fenster des Amtsgebäudes heranreiche, so daß die Gefahr des Einsteigens vorhanden sei; man müßte am Ende sogar ein Fenster vergittern, was durch das Niederreißen des Prandauerschen Baues doch so mühelos umgangen werden kann!

Vielleicht hat dieser Grund auch mitgespielt, doch können in letzter Linie wirklich ästhetische Bedenken den Ausschlag gegeben haben; denn die Nähe des alten vornehmen Tores kann den Reiz des Amtshauses in der Tat nicht erhöhen und reizt auf zu Vergleichen und Betrachtungen über die allgemeine künstlerische Kultur der beiden Perioden, deren Monument das eine und das andere ist. Das Nebeneinander der beiden Bauten wirkt wie ein demonstrativer Beweis für die völlige Rechtlosigkeit unserer Kunstdenkmäler; diese stumme Anklage soll die Demolierung zum Schweigen bringen; man duldet nicht gern in seiner Nähe, wessen Rechte man gröblich verletzt hat.

HANS TIETZE



Fig. 38 Melk, Detail vom Bibliotheksflügel des Stiftes (Phot. MAKART)

NOTIZEN

Wiener Verkehrsrücksichten

Alt-Wien wird Verkehrsrücksichten geopfert, Rücksichten, die von niemand verlangt wurden und die mit Unrecht ein geistvoller Künstler als eine hysterische Lüge bezeichnete: sie sind nichts weiter als eine Phrase.

Doch nehmen wir an, daß diese Rücksichten bestehen und Fußgänger oder Equipsgen nach der Beseitigung aller „Engpässe" und Durchführung neuer Straßendurchbrechungen, denen die schönsten Partien des alten Wiener Stadtbildes zum Opfer fallen würden, um einige Minuten schneller als bisher die innere Stadt durchqueren könnten. Wäre dadurch etwas bewiesen? Stände da nicht einfach Interesse gegen Interesse? Und kann man im Zweifel sein, welches das höhere wäre?

Nie früher gab es in dem Verhältnisse des öffentlichen Lebens und der öffentlichen Meinung zu den geistigen Gewalten und idealen Empfindungen und Bestrebungen der Gegenwart und Vergangenheit so viel Tartüfferie und Augurentum wie heutzutage. Nie früher wurde von einer höheren Lebensauffassung und von den geistigen Gütern der Menschheit so viel gesprochen, nie früher wurde ihre Pflege und Verbreitung so oft und allgemein für die heiligste Pflicht sowohl jedes einzelnen als auch der Allgemeinheit erklärt und nie früher war der wirkliche Respekt von ihnen so gering wie heutzutage. Es gehört zum guten Tone für sie zu schwärmen, in petrifizierter Form bilden sie die fiktive Grundlage des sogenannten humanistischen Unterrichts, der die Menschen zu ethisch und spirituell besser qualifizierten Wesen erziehen soll, und für eine Reihe von Behörden sind sie die Vignette einer sozial-kulturellen Fürsorge und Betätigung. Doch wehe ihnen, wenn sie eine tatsächliche Berücksichtigung zu verlangen sich erkühnen sollten.

Nur die krasseste Unkenntnis kann der Meinung sein, daß es sich in dem Kampfe um Alt-Wien um nichts anderes handelt, als um die Marotte einiger Kunstliebhaber, die für ihre persönlichen Passionen ein Opfer von der Allgemeinheit verlangen. Würde dem so sein, dürfte es sich kaum lohnen, über die Angelegenheit auch nur ein Wort zu verlieren. Der moderne Denkmalkultus gehört aber zu den Strömungen im heutigen geistigen Leben, die nicht nur ihrem Inhalte nach für die Bildung des Herzens und Auges die wichtigsten sind, sondern auch tatsächlich den größten, allgemeinsten Widerhall überall bereits gefunden haben und von Jahr zu Jahr mit einer geradezu elementaren Gewalt eine größere Bedeutung als allgemeiner Kulturfaktor gewinnen. Nicht Amateurentum hat ihn geschaffen, sondern führende Geister, die nach dem Zusammenbruche des ancien régime und der grauenhaften Kulturlosigkeit, die diesem Zusammenbruche folgte, einen Weg zu dem kulturellen Vermächtnisse der Vergangenheit zu suchen begonnen haben. War auch ihre Begeisterung für die Vergangenheit zunächst, wie es, da die Kontinuität der Entwicklung unterbrochen wurde, nicht anders möglich war, mehr theoretischen und dogmatischen Charakters, der eine gewisse Kennerschaft erforderte, so daß Kunstgelehrte und Kunsttheoretiker die Führung hatten und das Interesse auf bestimmte Stilperioden und Objekte von bestimmten Qualitäten konzentriert war, vertiefte und verallgemeinerte sich doch von Jahrzehnt zu Jahrzehnt diese Strömung immer mehr und verwandelte sich allmählich in ein von Kunsttheorien und Kennerschaft, von einer bestimmten Erudition oder Liebhaberei unabhängiges Gefühl der Pietät und Liebe zu den Denkmalen der künstlerischen Kultur der Vergangenheit. Nachdem aber der Denkmalkultus auf diese breite Basis gestellt worden war, vereinigte er sich bald mit einem andern neu

erwachenden und mächtig anwachsenden Sentiment, das ja schon in allen früheren Zeiten die „Hauptquelle der Ehrfurcht vor den Schöpfungen der Ahnen" war, wie es in einem venezianischen Dokumente des XVI. Jahrhundertes heißt, welches von der Erhaltung alter Gebäude handelt. Es war dies die Heimatliebe, und zwar nicht in der doktrinären und nicht individualisierten Bedeutung des amor patriae im schönsten und edelsten Sinne des Wortes. Wie viel von dem, was man als eine der Hauptaufgaben der Jugend und Volkserziehung erklärte und bisher vergeblich durch verblaßte Analogien, durch Bücher, die man ohne Zwang nicht las, und durch Vorbilder, die man nicht verstand, zu erwecken suchte, Verständnis für Kultur und Kunstwerte, verbunden mit Vaterlandsliebe und einer idealen



Fig. 39
Detail vom Plafond im Herzogshofe zu Baden

Wortes, die ihm die Aufklärungszeit gab, die nur einen Patriotismus, doch keine Heimat kannte, sondern Heimatliebe, die auf dem beruht, was seit jeher die Menschen mit territorialer Eigenart und geschichtlichen Momenten verknüpfte, auf der Anhänglichkeit zu dem Boden, auf dem sich das Ringen der Vorfahren um die Bewältigung der Lebensaufgaben abspielte, und zu den Monumenten, die Ahnenbildern vergleichbar von diesem Ringen eine stumme und doch beredte Zeugenschaft ablegen. Es gibt wenig neue geistige Bewegungen in dem modernen Leben, die ethisch so hoch stehen, wie dieser Lebensauffassung, ist darin enthalten. Doch da nun all das, was man salbungsvoll als ein Ziel bezeichnete, das alle zum gemeinsamen Streben vereinigen sollte, von selbst kam und als ein lebendiger Quell in die Gegenwart einzugreifen beginnt, verschanzt man sich hinter die banalsten und nichtigsten Einwendungen, wie es die geschilderten Verkehrsrücksichten sind, und spricht indigniert und mit überlegenem Lächeln von überspannten Forderungen, die selbstverständlich nicht berücksichtigt werden können. M. D.

Monumenta deperdita

1. Badner Stuccos

Den großen Bauten, welche die an einen modernen Kurort gestellten Anforderungen in Baden nötig machen, fällt leider manches liebliche Bauwerk früherer Tage zum Opfer. So ist im Herbste das aus der Zeit Maria Theresias stammende Theater und soeben das 1796 in merkwürdiger Vermischung antiker und maurischer Motive erbaute Ursprungsgebäude niedergerissen worden. Bei dem Umbaue unter dem der sehnliche Wunsch der Bürgerschaft, in den Besitz des Herzoghofes zu gelangen, endlich erfüllt worden ist — Georg Reinwalds. In der Feinheit der Ausführung stimmte der Plafond mit der im Mozarthofe befindlichen Darstellung der heiligen Katharina vom Jahre 1733 überein und aus derselben Zeit dürften die Stuccos im gegenüberliegenden Hause „zum grünen Jäger" stammen, das wie der früher „zum Blumenstock" genannte Mozarthof im Besitze des Syndicus der Stadt, Johann Josef Grundgeyers, war.



Fig. 40 Detail vom Plafond in einem demolierten Hause zu Baden

des allerdings zumeist aus jüngerer Zeit stammenden Herzogshofes ging auch ein Stuccoplafond zugrunde. Dieser führte die Zahl 1743, in welchem Jahre Maria Theresia noch nicht römisch-deutsche Kaiserin war. Daher trug das im Plafond angebrachte Wappen zwischen zwei Adlern die Königskrone (Fig. 39). In der Mitte desselben waren in einem mit dem österreichischen Herzogshute bedeckten Schilde die Anfangsbuchstaben des Namens der Herrscherin angegeben. Dieses Schildchen wird von den Emblemen Ungarns, Böhmens, Schlesiens und Steiermarks umgeben. Unten war dem Wappen die aus dem Stadtwappen entnommene, freilich nicht stilgerecht ausgeführte Badewanne mit gemeinsam badenden Männlein und Weiblein eingefügt, über welcher die Anfangsbuchstaben des Namens jenes Stadtrichters sich befanden,

Zwei andere Plafonds fielen der Verbreiterung der Frauengasse durch Abreißen des Eckhauses gegen den Hauptplatz, jetzt Krafthauses, zum Opfer. Dieses Haus ist in der ersten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts erbaut worden und wurde beim großen Brande der Stadt am 27. Juli 1812 gleich der anstoßenden Augustiner-, jetzt Frauenkirche eingeäschert. Obwohl man aus gleichzeitigen Berichten annehmen müßte, daß es damals nicht nur das Dach verlor, sondern auch ein Teil der Zimmerdecke eingestürzt sei, wurde doch durch Baumeister Gemeinderat Fascнino, welcher das Haus demolierte, festgestellt, daß die Decke des oberen Gemaches mit jenem des unteren in Ausführung und Material übereinstimmte und ohne Frage nicht aus dem XIX., sondern aus dem XVIII. Jahrhunderte stamme. Letzterer Zeit

entsprach auch der Charakter der Stuccos. Im ersten Stock waren diese Stuccos durch einen verzierten Balken getrennt. Das eine stellte die Enthauptung der hl. Barbara dar. Sein Gegenstück, auf dem Pilger dargestellt waren, vermag ich nicht zu deuten. Die Stuccos des zweiten Stockes stellen die Verwandlung der Daphne in einen Lorbeerbaum dar (Fig. 40). Der hübscheste Teil der ganzen Arbeit war die Umrahmung dieser Darstellung (Fig. 41). In jeder Ecke liefen die Girlanden in eine andere Art Ungeheuer aus, in Schlangen, Fische, Drachen und Panter und auch die Waffen und die Haltung



Fig. 41 Detail vom Plafond in einem demolierten Hause zu Baden

der Genien, welche diese Ungeheuer bekämpfen, war in jeder Ecke anders. Ursprünglich hatte die Gemeinde die Absicht, diese Zierde des Hauses in ein anderes Gebäude zu übertragen.

R. v. Ratsöhl.

2. 82 Reliefs der rechten Triumphsäule vor der Karlskirche in Wien

Bei der in den letzten Jahren durchgeführten Restaurierung der Karlskirche in Wien, dem Wunderwerkes Fischer von Erlachs, sind an der rechten Triumphalsäule 82 Reliefs durch Kopien ersetzt und die Originale einfach herausgemeißelt und zerschlagen worden. Wie viele Reliefs der rechten Säule vernichtet wurden, konnte ich nicht feststellen. Es war nicht notwendig, die Reliefs durch Kopien zu ersetzen, denn etwaige Schäden kamen in der Höhe für die Gesamtwirkung kaum in Betracht und für die Erhaltung der Kompositionen konnte durch Gipsabgüsse gesorgt werden; doch selbst wenn man die Auswechselung einer Reihe von Reliefs für unbedingt notwendig gehalten hätte, so lag doch absolut kein Grund vor, die Originale, statt sie in einer Sammlung zu deponieren, einfach zu zerstören. Es handelt sich da keinesfalls um gleichgültige Handwerkerarbeiten, sondern, wie man sich nach den Originalreliefs, die verschont wurden (etwa in der Publikation von Gerlach und Wiedling), überzeugen kann, um Schöpfungen der Barockplastik von einer ganz außerordentlichen Feinheit und Delikatesse, die durch eine Kopie auch nicht beiläufig ersetzt werden können.

M. D.

Ein beraubter Altar

Der in Fig. 42 abgebildete aus dem Jahre 1615 stammende Altar der Schloßkapelle zu Hofen ist eines der interessantesten Stücke des kirchlichen Kunstgewerbes, die wir in Österreich besitzen. Wohl kein Kultusobjekt hat beim Übergange vom Mittelalter zur Neuzeit eine so tiefgreifende Umänderung erfahren, wie der Altar. Aber gerade in diese Übergangszeit fiel die Herrschaft des Protestantismus,

und deshalb war die Erzeugung von kirchlichen Einrichtungsstücken sehr eingeschränkt. So kommt es, daß wir wohl sehr viele Altäre des gotischen und noch mehr des ausgebildeten barocken Typus besitzen, dagegen sehr wenige, die uns den Übergang



Fig. 42 Altar der Schloßkapelle zu Hofen

vom gotischen zum barocken Aufbaue zu zeigen vermögen. Eines dieser seltenen Objekte ist der Altar in Hofen.

Wir sehen, daß die gotische Einteilung in Schrein, Sarg und Flügel noch beibehalten ist. Allein diese ursprünglich freien Teile sind nun in ein starres architektonisches Gerüst gezwängt, auch haben bereits starke Änderungen im Größenverhältnisse der drei Teile stattgefunden: Flügel und Sarg beginnen zu verkümmern. Innerhalb dieser neuerrichteten Schranken blüht das gotische Leben aber noch lustig fort, ja, die meisten der kleinen plastischen Gruppen geben uns in vorzüglicher Ausführung Typen wieder, die schon vor 100 und mehr Jahren fast in gleicher Weise geschaffen wurden. Freilich wird man im Detail auch hier schon eine Weiterbildung bemerken, aber eben nur eine solche, nur ein Ausleben desselben Stiles und keine Umbildung. Nur der plastische Schmuck des oberen Teiles weist typische Renaissanceformen auf.

In Erkenntnis des hohen Wertes des Altares wußte sich das Vorarlberger Landesmuseum einen Besitztitel auf denselben zu sichern, im Falle die

Schloßkapelle anderen als kultlichen Zwecken zugeführt werden sollte.

Die Besitzer des Schlosses wechselten in den letzten Jahren rasch aufeinander, das Gebäude wurde Spekulationsobjekt, und die Verwaltung des Museums war daher um den Bestand ihres zukünftigen Eigentums recht besorgt. Sie suchte sich durch öftere Besichtigungen von dem Vorhandensein desselben zu überzeugen, leitete auch mehrfache Verhandlungen ein, um den Altar in sicheren Gewahrsam zu bringen.

Trotz dieser Wachsamkeit scheute ein jetzt noch unbekannter Täter nicht davor zurück, das Museum durch einen raffinierten Betrug um seine Rechte und den Altar um mehr als die Hälfte seines Wertes zu bringen. In aller Stille wurde ein geschickter Arbeiter ins Schloß gezogen, der die vorzüglichen Figürchen durch Gipsfaksimilien ersetzte und die Originale ins Ausland schaffte.

Dies ist natürlich nicht nur eine Schädigung des Altares, sondern auch der Originalfiguren, die jetzt, ihres Zusammenhanges und ihrer Beglaubigung beraubt, erheblich an künstlerischem, noch mehr aber an wissenschaftlichem Interesse verloren haben.

Die aus gemeiner Profitgier begangene Fälschung schreit nach rücksichtsloser gerichtlicher Verfolgung.

P. Hauser

Eine Restaurierung von Wandmalereien im XVII. Jahrhundert

Im Jahre 1652 haben die Maler Georg und Andreas Höttinger aus Schwaz die Malereien im Kreuzgange des Franziskanerklosters von Schwaz restauriert. In einem Berichte darüber, im Pfarrarchive zu Schwaz, geben sie nach einer Mitteilung des Malers Siber folgende Vorschriften für das Restaurieren von Wandgemälden:

„Ersttlichen solt man eine guete wohl scharfe Laugen, dieselbig wohl heiss nehmen, und das ganze Gemähl darmit abgwaschen, auch das Gemähl mit einer Seifen ganz überreiben werden, hernach mit einen Satz und neuen Strorigt ganz stark überrieben werden. Hernach mit einem frischen Prunnenwasser sauber wiederumben abgewaschen und so das Gemähl ist wiederumben trucken worden, alstdann mit einen Messer wohl abgeschaben, dass die paufälligen Grundfarben und was an dem Gemähl sich iedig erzeugt, alst obst abfallen oder anfstehen will, ganz wohl darvon gesäubert wird. Hernach soll man das Gemähl mit einem wullen Tuch und mit einem Nussöl überreiben. Ist wohl zu merken, dass man darzu kein Fürnuss solle brauchen, dann derselbig zu allen Farben sehr schädlich ist. Sonderbar, was die Gesichter und Nackheter betrifft, soll man dieselben mit Nussöl anmachen und vermalt werden und kein Leinöl nit gebraucht werden sollte. Und so das Gemähl ganz fertig und gemalen ist worden, sollt dann dasselbige ganz durchaus mit einem wohl gepössreten Eierklar überfahren, damit dasselbig einen gleichen Glanz bekommen tuet und ist auch guet, dass sich der Staub nicht tuet darin legen.

Georg und Andre Höttinger, als der Vater und Sohn, beide Maler zu Schwaz."

Am Rande steht die Bemerkung: N. B. hat aber kein Bestand. Man denkt gewöhnlich bei der Beurteilung alter Gemälde nicht an die alten Restaurierungen, die, wie man aus diesem Berichte ersehen kann, ziemlich radikal waren. In Italien kamen sie seltener vor, weil sich dort, dank den klimatischen Verhältnissen, die Malereien besser erhalten haben. Doch im Norden dürfte es wenig Gemälde geben, die nicht in den ersten Jahrhunderten nach ihrer Entstehung einer ähnlichen Restaurierung, wie die Malereien in Schwaz, unterzogen worden wären, so daß nur in den seltensten Fällen der Originalzustand noch heute vorhanden sein dürfte.







